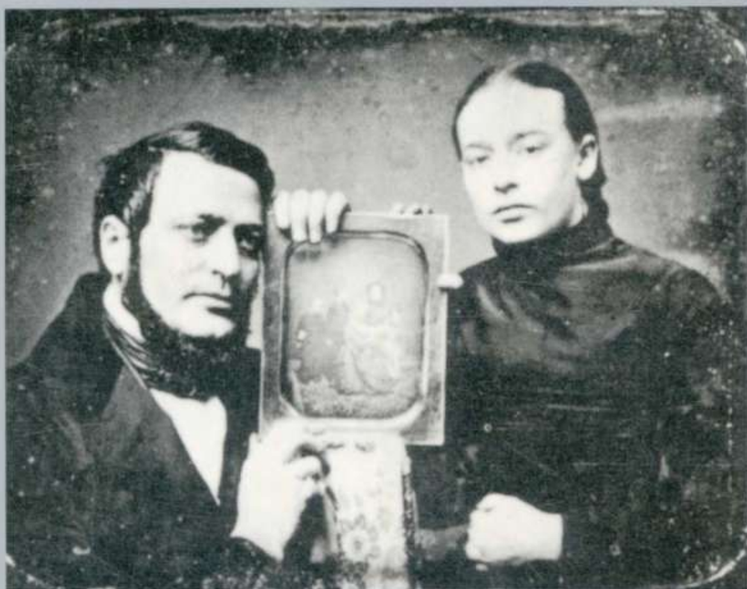
Susan Sontag



Περί Φωτογραφίας



Περι Φωτογραφιας

Susan Sontag
ΠΕΡΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Μετάφραση:
Ηρακλής Παπαϊωάννου

Τίτλος πρωτοτύπου
"ON PHOTOGRAPHY"

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟ*γράφος*
ΣΕΙΡΑ: ΒΙΒΛΙΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟγράφος
PRESS PHOTO PUBLICATIONS

1) Περιοδικό ΦΩΤΟγράφος.
Κυκλοφορεί πανελλαδικά κάθε 15 του μήνα.

2) Ημερολόγιο του ΦΩΤΟγράφου.
Ετήσια έκδοση / επιτραπέζιο ημερολόγιο με γενικό μέρος και πληροφορίες για την αγορά φωτογραφίας & video.

3) Σειρά λευκωμάτων:
Ελληνική Κοινωνία και Φωτογραφία.

ΕΧΟΥΝ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕΙ:

Νο 1 Φίλιππος Μαργαρίτης
Ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος
Του Άλκη Ξανθάκη.

Νο 2 Βούλα Παπαϊωάννου
Μαρτυρίες από την κατοχική & μεταπολεμική Ελλάδα
Της Φανής Κωνσταντίνου.

4) Οδηγός Ελληνικής Φωτογραφίας '92
Διετής έκδοση με δουλειές Ελλήνων φωτογράφων και άλλες χρήσιμες πληροφορίες για την Ελληνική φωτογραφία.

5) Το Μεγάλο Φορμά
Οδηγίες και πληροφορίες για τις μηχανές μεγάλου φορμά.
Μετάφραση: Παναγιώτης Καλδής.

ΔΙΑΝΕΜΟΝΤΑΙ ΕΠΙΣΗΣ ΤΑ ΒΙΒΛΙΑ:

1) ΣΠΥΡΟΣ ΜΕΛΕΤΖΗΣ: PHOTOGRAPHIE 1923-1991
Πολυτελής έκδοση του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης της Βιέννης.

2) NELLY' S: ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ
Εκδόσεις "Νήσος".

SUSAN SONTAG: ON PHOTOGRAPHY

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΦΩΤΟγράφος
Αρματολών & Κλεφτών 38 - 114 71 ΑΘΗΝΑ
Τηλ. 6442235 - 6443618 - 6455549 FAX: 6429166

ISBN 960 - 85120 - 3 - 4

Στη Νικόλ Στεφάν

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Τα τελευταία χρόνια η φωτογραφία γνωρίζει στη χώρα μας μια κλιμακούμενη ανάπτυξη ως καλλιτεχνική δραστηριότητα. Καρπός άοκνων προσπαθειών ορισμένων ανθρώπων, αυτή η ανάπτυξη δημιουργεί την επιτακτική ανάγκη τόσο μετάφρασης σχετικής βιβλιογραφίας όσο και δημιουργίας πρωτότυπου θεωρητικού και κριτικού λόγου. Η συνδρομή αυτής της βιβλιογραφίας πρέπει να θεωρείται ουσιαστική αφ' ενός στην εδραίωση μιας ελληνικής φωτογραφικής παράδοσης, αφ' ετέρου στη θεμελίωση της σχετικής γλώσσας-ορολογίας που είναι απαραίτητη στη μελέτη και εμβάθυνση του φωτογραφικού μέσου και των –θεωρητικών, αισθητικών, τεχνικών– εννοιών που σχετίζονται με αυτό.

Στην προσπάθεια δημιουργίας και διεύρυνσης της σχετικής βιβλιογραφίας, η μετάφραση του ΠΕΡΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ της Σούζαν Σόνταγκ αποτελεί τόσο σοβαρό, όσο και σχεδόν αναπόφευκτο βήμα. Ο διαυγής στοχασμός της Σόνταγκ, όπως αναδύεται μέσα από τα δοκίμια του βιβλίου, αποτέλεσε στις Ηνωμένες Πολιτείες αντικείμενο μελέτης και διδασκαλίας σε κάθε βαθμίδα φωτογραφικής εκπαίδευσης από την πρώτη έκδοση του βιβλίου, το 1977, ως τώρα, παρότι έχουν παρεμβληθεί περισσότερο από 15 χρόνια, χρόνια πυκνά σε κοινωνικές, καλλιτεχνικές και τεχνολογικές εξελίξεις.

Στον κόσμο ιδωμένο με τα μάτια της Σόνταγκ, όλες οι φωτογραφίες έχουν σημασία, χρήζουν ανάλυσης, συνεισφέρουν στην κατανόηση του μέσου και της επίδρασης που ασκεί στη ζωή μας. Οι διαχωριστικές γραμμές και τα διλήμματα, που συνοδεύουν το μέσον από την εμφάνισή του, ξεθωριάζουν. Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως ένα σύστημα παραγωγής εικόνων που, έχοντας εισχωρήσει βαθιά στην κοινωνική συνείδηση, με τη μαγική ευκολία της λειτουργίας της, μας έχει καταστήσει όλους χρήστες του μέσου και κοινωνούς των αποτελεσμάτων του. Αποτελεί αναντίρρητη αλήθεια ότι, στα 15 χρόνια ζωής της, αυτή η συλλογή δοκιμίων έχει παίξει σημαντικό ρόλο στον εσωτερικό διάλογο της φωτογραφίας.

Η πρώτη μου αυτή απαιτητική μεταφραστική προσπάθεια αφιερώνεται στον αδελφό μου Γιάννη, για τη θέρμη με την οποία περιβάλλει κάθε καινούργιο μου βήμα.

Ηρακλής Παπαϊωάννου

Οκτώβριος 1993

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Όλα ξεκίνησαν μ' ένα δοκίμιο πάνω σε ορισμένα από τα προβλήματα, αισθητικά και ηθικά, που προκύπτουν από την πανταχού παρουσία των φωτογραφικών εικόνων· όσο περισσότερο σκεφτόμουν όμως τι είναι οι φωτογραφίες, τόσο περισσότερο πολύπλοκες και υπαινικτικές γίνονταν. Έτσι το πρώτο δοκίμιο έφερε το επόμενο και εκείνο (προς μεγάλη μου κατάπληξη) ακόμη ένα, και ούτω καθεξής — μια πορεία από δοκίμια για το νόημα και τη σταδιοδρομία των φωτογραφιών — μέχρι που προχώρησα τόσο βαθιά ώστε το επιχείρημα που είχε σκιαγραφηθεί στο πρώτο δοκίμιο, έχοντας τεκμηριωθεί και αφεθεί κατά μέρος στα δοκίμια που ακολούθησαν, μπορούσε να ανακεφαλαιωθεί και να αναπτυχθεί με έναν πιο θεωρητικό τρόπο· και μπορούσε να σταματήσει.

Τα δοκίμια δημοσιεύτηκαν πρώτα (με ελαφρώς διαφορετική μορφή) στη New York Review of Books *και πιθανόν να μην είχαν γραφεί ποτέ αν οι συντάκτες της και φίλοι μου, Ρόμπερτ Σίλβερς και Μπάρμπαρα Έπσταϊν, δεν ενθάρρυναν την έμμονη ιδέα που είχα με τη φωτογραφία. Τους είμαι ευγνώμων, όπως και στο φίλο μου Ντον Έρικ Λέβιν, για τις πολλές υπομονετικές συμβουλές και την αμέριστη βοήθειά του.*

Σούζαν Σόνταγκ

Μάιος 1977

Στη Σπηλιά Του Πλάτωνα

▶Η ανθρωπότητα λιμνάζει στη σπηλιά του Πλάτωνα διασκεδάζοντας ακόμα, κατά την παμπάλαια συνήθειά της, με απλές εικόνες της αλήθειας. Το να μορφώνεσαι όμως από φωτογραφίες δεν είναι σαν να μορφώνεσαι από αρχαιότερες εικόνες, φτιαγμένες περισσότερο με το ανθρώπινο χέρι. Γιατί ένα είναι σίγουρο: υπάρχουν πολύ περισσότερες εικόνες ολόγυρα που αξιώνουν την προσοχή μας. Η καταγραφή ξεκίνησε το 1839 και από τότε έχει φωτογραφηθεί σχεδόν το καθετί ή τουλάχιστον έτσι φαίνεται. Αυτή ακριβώς η απληστία του φωτογραφικού ματιού μεταβάλλει τους όρους περιορισμού της σπηλιάς, του κόσμου μας. Διδάσκοντάς μας ένα νέο οπτικό κώδικα, οι φωτογραφίες μεταβάλλουν και μεγεθύνουν τη γνώμη μας για το τι αξίζει να βλέπουμε και τι έχουμε δικαίωμα να παρατηρούμε. Είναι μια γραμματική και, ακόμη πιο σημαντικό, μια ηθική της όρασης. Το πιο μεγαλόπρεπο αποτέλεσμα τελικά του φωτογραφικού εγχειρήματος είναι πως μας δίνει την εντύπωση ότι μπορούμε να χωρέσουμε ολόκληρο τον κόσμο στο κεφάλι μας – σαν μια ανθολογία από εικόνες.

Συλλέγοντας φωτογραφίες συλλέγεις τον κόσμο. Οι ταινίες και τα τηλεοπτικά προγράμματα φωτίζουν τοίχους, τρεμοπαίζουν και σβήνουν· με τις φωτογραφίες όμως η εικόνα είναι ταυτοχρόνως ένα αντικείμενο ελαφρύ, φτηνό στην παραγωγή, εύκολο στη μεταφορά, στη συσσώρευση, στην αποθήκευση. Στο *Les Carabiniers* (*Οι Καραμπινιέροι*, 1963) του Γκοντάρ, δύο τεμπέληδες, κατεργάρηδες χωρικοί δελεάζονται να καταταγούν στο Βασιλικό Στρατό με την υπόσχεση ότι θα μπορέσουν να λεηλατήσουν, να βιάσουν, να σκοτώσουν ή να κάνουν ό,τι άλλο επιθυμούν στον εχθρό και να πλουτίσουν. Όταν όμως ο Μικέλ-Άντζε και ο Οδυσσέας επιστρέφουν μετά από χρόνια στο σπίτι, η βαλίτσα με τα λάφυρα που φέρνουν στις γυναίκες τους αποκαλύπτεται ότι περιέχει μόνο εκατοντάδες καρτ-ποστάλ από Μνημεία, Υπερκαταστήματα, Θηλαστικά, Θαύματα της Φύσης, Μέσα Μεταφοράς, Έργα Τέχνης και άλλους ονομαστούς θησαυρούς από όλη την υδρόγειο. Η σκηνή του Γκοντάρ παρωδεί ζωηρά την αμφιλεγόμενη μαγεία της φωτογραφικής εικόνας. Από όλα τα αντικείμενα τα οποία συνθέτουν και πυκνώνουν αυτό που αναγνωρίζουμε ως μοντέρνο περιβάλλον, οι φωτογραφίες είναι ίσως τα πιο μυστηριώδη. Η φωτογραφία είναι, πραγματικά, εμπειρία αιχμαλωτισμένη και η κάμερα ο ιδανικός βραχίονας συνειδητοποίησης στην κτητική του διάθεση.

Φωτογραφίζοντας οικειοποιείσαι αυτό που φωτογραφίζεται. Είναι σαν να αποκτά κανείς μια συγκεκριμένη σχέση με τον κόσμο η οποία θυμίζει γνώση – και συνεπώς εξουσία. Η περίφημη πλέον πρώτη πτώση στην αποξέ-

νωση, εξοικειώνοντας τους ανθρώπους να δημιουργούν αφαιρέσεις του κόσμου με τη μορφή τυπωμένων λέξεων, υποτίθεται πως προκάλεσε την περίσσεια Φαουστιανής ενέργειας και ψυχικής βλάβης η οποία απαιτείται για να οικοδομηθούν μοντέρνες, ανόργανες κοινωνίες. Ο έντυπος λόγος, όμως, φαίνεται λιγότερο δόλια μορφή διήθησης του κόσμου και μετατροπής του σε νοερό αντικείμενο, από τις φωτογραφικές εικόνες οι οποίες τώρα προμηθεύουν το μεγαλύτερο μέρος της γνώσης που έχουν οι άνθρωποι για την όψη του παρελθόντος και την προσέγγιση του παρόντος. Ό,τι έχει γραφεί για ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός είναι σίγουρα μια ερμηνεία, όπως είναι και οι χειροποίητες εικαστικές προτάσεις, σαν τους πίνακες και τα σχέδια. Οι φωτογραφικές εικόνες δεν μοιάζουν να είναι προτάσεις για τον κόσμο, όσο τμήματά του, μινιατούρες της πραγματικότητας που ο καθένας μπορεί να φτιάξει ή να αποκτήσει.

Οι φωτογραφίες, που παίζουν με την κλίμακα του κόσμου, υπόκεινται οι ίδιες σε σμίκρυνση, μεγέθυνση, κρόπινγκ*, ρετουσάρισμα, επέμβαση, στόλισμα. Γερνούν καθώς προσβάλλονται από τις συνήθεις ασθένειες των χάρτινων αντικειμένων· εξαφανίζονται· γίνονται πολύτιμες, αγοράζονται και πουλιούνται· αναπαράγονται. Οι φωτογραφίες, που συσκευάζουν τον κόσμο, φαίνεται να προκαλούν τη συσκευασία. Καθηλώνονται σε άλμπουμ, καδράρονται και στήνονται σε τραπέζια, στερεώνονται σε τοίχους, προβάλλονται σαν διαφάνειες. Οι εφημερίδες και τα περιοδικά τις παρουσιάζουν· οι αστυνομικοί τις ταξινομούν αλφαβητικά· τα μουσεία τις εκθέτουν· οι εκδότες τις επιλέγουν.

Το βιβλίο ήταν για πολλές δεκαετίες ο σημαντικότερος τρόπος διάταξης (και συνήθως σμίκρυνσης) φωτογραφιών, προσφέροντας έτσι ένα ευρύτερο κοινό και την εγγύηση της μακροζωίας, αν όχι της αθανασίας – οι φωτογραφίες είναι αντικείμενα εύθραυστα, που σκίζονται εύκολα ή παραπέφτουν. Μία φωτογραφία σ' ένα βιβλίο είναι, προφανώς, η εικόνα μιας εικόνας. Αφού όμως είναι από τη φύση της ένα τυπωμένο, λείο αντικείμενο, η φωτογραφία, σε σχέση μ' έναν πίνακα, χάνει πολύ λιγότερο από την αρχική της ποιότητα όταν αναπαράγεται σ' ένα βιβλίο. Παρ' όλα αυτά, το βιβλίο δεν είναι απολύτως ικανοποιητικό σχήμα για την ευρύτερη κυκλοφορία ομάδων φωτογραφιών. Η σειρά με την οποία θα κοιτάξει κανείς τις φωτογραφίες προτείνεται από τη διαδοχή των σελίδων, αν και δεν υπάρχει κάτι που να συγκρατεί τους αναγνώστες στη συγκεκριμένη σειρά ή να υποδεικνύει το χρόνο που

**σμτφρ.: Κρόπινγκ (cropping) είναι το επιλεκτικό καδράρισμα τμήματος του αρνητικού πάνω στο φωτογραφικό χαρτί κατά τη διαδικασία της εκτύπωσης.*

πρέπει να αναλωθεί σε κάθε φωτογραφία. Στην ταινία του Κρις Μαρκέρ, *Si j' avais quatre dromadaires* (*Αν είχα τέσσερις καμήλες*, 1966), η οποία είναι ένας εξόχως ενορχηστρωμένος διαλογισμός πάνω στις φωτογραφίες όλων των ειδών και θεμάτων, προτείνεται ένας πιο εκλεπτυσμένος και αυστηρός τρόπος συσκευασίας (και μεγέθυνσης) φωτογραφιών. Τόσο η σειρά όσο και ο ακριβής χρόνος για την παρατήρηση κάθε φωτογραφίας επιβάλλονται εξωτερικά· και υπάρχει κάποιο κέρδος στην οπτική ανάγνωση και στο συναισθηματικό αντίκτυπο. Οι φωτογραφίες όμως που αντιγράφονται σε μια ταινία παύουν να είναι αντικείμενα προς συλλογή, όπως εξακολουθούν να είναι όταν σερβίρονται σε βιβλία.

Οι φωτογραφίες προσφέρουν αποδείξεις. Κάτι για το οποίο ακούμε αλλά αμφιβάλλουμε, φαίνεται αποδεδειγμένο όταν μας επιδειχθεί μια φωτογραφία του. Κατά μία εκδοχή της χρησιμότητάς της, η κάμερα ενοχοποιεί. Ξεκινώντας με τη χρήση τους από την Παρισινή αστυνομία στα δολοφονικά μπλόκα που έκαναν στους Κομμουνάρους τον Ιούνιο του 1871, οι φωτογραφίες έγιναν χρήσιμο εργαλείο των σύγχρονων κρατών για την παρακολούθηση και τον έλεγχο των αυξανόμενων σε κινητικότητα πληθυσμών τους. Κατά μία άλλη εκδοχή της χρησιμότητάς της, η κάμερα τεκμηριώνει. Η φωτογραφία αποτελεί ακαταμάχητη απόδειξη πως κάτι δεδομένο συνέβη. Η απεικόνιση μπορεί να παραμορφώνει· πάντοτε όμως βγαίνει το συμπέρασμα πως κάτι υπάρχει, ή υπήρξε, που μοιάζει μ' αυτό το οποίο απεικονίζεται. Όποιοι κι αν είναι οι περιορισμοί (λόγω ερασιτεχνισμού) ή οι αξιώσεις (λόγω δημιουργικότητας) κάθε φωτογράφου, η φωτογραφία – κάθε φωτογραφία – φαίνεται να έχει αθωότερη και συνεπώς ακριβέστερη σχέση με την ορατή πραγματικότητα από τα άλλα μιμητικά αντικείμενα. Δεξιοτέχνες της αβρής εικόνας όπως ο Άλφρεντ Στήγκλιτζ και ο Πωλ Στρεντ, που επί δεκαετίες συνέθεταν δυνατές, αξέχαστες φωτογραφίες, ακόμη επιδιώκουν πρώτα απ' όλα να δείξουν κάτι "εκεί έξω", όπως ακριβώς και ο κάτοχος της Πολαρόιντ, για τον οποίο οι φωτογραφίες είναι ένας πρόχειρος, γρήγορος τρόπος για να κρατάει σημειώσεις, ή ο μανιώδης ερασιτέχνης με την Μπράουνι που τραβάει στιγμιότυπα της καθημερινής ζωής σαν ενθύμια.

Τη φωτογραφία μπορεί να τη μεταχειριστεί κανείς σαν μία αυστηρώς επιλεκτική διαφάνεια, ενώ ένας πίνακας ή μία περιγραφή σε γραπτό λόγο δεν μπορούν ποτέ να είναι τίποτ' άλλο από μία αυστηρώς επιλεκτική ερμηνεία. Παρά τη φιλαλήθεια όμως, που προσδίδει σε όλες τις φωτογραφίες εγκυρό-

τητα, ενδιαφέρον, γοητεία, η δουλειά που κάνουν οι φωτογράφοι δεν αποτελεί ειδοποιό εξαίρεση στη συνηθισμένη σκοτεινή συναλλαγή μεταξύ τέχνης και αλήθειας. Ακόμη κι όταν οι φωτογράφοι ενδιαφέρονται περισσότερο να καθρεφτίσουν την πραγματικότητα, εξακολουθούν να στοιχειώνονται από σιωπηρές επιταγές συνείδησης και γούστου*. Τα θαυμαστώς προικισμένα μέλη του φωτογραφικού προγράμματος του Farm Security Administration στα τέλη της δεκαετίας του '30 (ανάμεσά τους οι Γουώκερ Έβανς, Ντοροθήα Λανγκ, Μπεν Σάαν, Ράσσελ Λη), έκαναν δεκάδες μετωπικές λήψεις από το θέμα τους, που ήταν ο κολλήγος, ώσπου να νιώσουν την ικανοποίηση ότι είχαν συλλάβει στο φιλμ ακριβώς τη σωστή όψη – την ακριβή έκφραση στο πρόσωπο του θέματος που υποστήριζε τη δική τους αντίληψη για τη φτώχεια, το φως, την αξιοπρέπεια, την υφή, την εκμετάλλευση και τη γεωμετρία. Αποφασίζοντας πώς πρέπει να δείχνει μια φωτογραφία, προτιμώντας μία εκφώτιση από μια άλλη, οι φωτογράφοι πάντοτε επιβάλλουν προδιαγραφές στα θέματά τους. Αν και κατά μία έννοια η κάμερα δεν ερμηνεύει απλώς την πραγματικότητα αλλά τη συλλαμβάνει στ' αλήθεια, οι φωτογραφίες αποτελούν μια ερμηνεία του κόσμου τόσο όσο οι πίνακες και τα σχέδια. Οι περιπτώσεις στις οποίες η φωτογράφηση είναι σχετικώς αντικειμενική, συγκεχυμένη ή αυτοαπαλείφεται ως πράξη, δεν μειώνουν τη διδακτικότητα του όλου εγχειρήματος. Η παθητικότητα – και η πανταχού παρουσία – του φωτογραφικού αρχείου είναι το "μήνυμα" της φωτογραφίας, η ορμή της.

Οι αναπαραστάσεις που εξιδανικεύουν (όπως το μεγαλύτερο μέρος της φωτογραφίας μόδας και της φωτογράφησης ζώων) δεν είναι λιγότερο επιθετικές από έργα τα οποία προβάλλουν τη λιτότητα ως αρετή (όπως φωτογραφίες από τάξεις σχολείων, αρχεία κακοποιών και απέριττες νεκρές φύσεις). Υπάρχει μια έμμεση επιθετικότητα σε κάθε χρήση της φωτογραφικής μηχανής. Αυτό είναι φανερό τόσο στα χρόνια του 1840 και 1850, τις ένδοξες δύο πρώτες δεκαετίες της φωτογραφίας, όπως και σε όλες τις δεκαετίες που ακολούθησαν, στη διάρκεια των οποίων η τεχνολογία έκανε δυνατή την όλο και μεγαλύτερη εξάπλωση της νοοτροπίας που αντιμετωπίζει τον κόσμο σαν ένα άθροισμα από πιθανές φωτογραφίες. Ακόμη και παλιοί δάσκαλοι όπως ο Ντέηβιντ Οκτάβιους Χιλ και η Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον, που χρησιμοποίησαν την κάμερα ως μέσο για να δημιουργήσουν εικόνες με ζωγραφικά ιδιώματα, φωτογράφιζαν για λόγους που απείχαν πάρα πολύ από τους στόχους των ζωγράφων. Από το ξεκίνημά της, η φωτογραφία έδειξε τη διάθεση να αγκαλιάσει το μεγαλύτερο

* *σμτφρ.: Με τον όρο γούστο εννοείται όχι η απλή προτίμηση, αλλά μια προτίμηση καλλιεργημένη με αισθητικά κυρίως κριτήρια που αποτελεί συνήθως την κυρίαρχη θεώρηση της εποχής (κατά βάση της μοντέρνας).*

δυνατό αριθμό θεμάτων. Η ζωγραφική ποτέ δεν είχε τόσο μεγαλόπρεπη ακτίνα δράσης. Η εκβιομηχάνιση της φωτογραφικής τεχνολογίας, που ακολούθησε, απλώς εκπλήρωσε μια υπόσχεση έμφυτη στη φωτογραφία από την εμφάνισή της: τον εκδημοκρατισμό όλων των εμπειριών με τη μετάφρασή τους σε εικόνες.

Η εποχή κατά την οποία η φωτογράφηση απαιτούσε ένα δυσκίνητο και ακριβό κατασκεύασμα —το παιχνιδάκι του έξυπνου, του εύπορου και του μανιώδη— φαντάζει πράγματι πολύ μακρινή από την εποχή της κομψής μηχανής τσέπης που προσκαλεί τους πάντες να τραβήξουν φωτογραφίες. Τις πρώτες μηχανές, που κατασκευάστηκαν στη Γαλλία και στην Αγγλία στις αρχές του 1840, μπορούσαν να χειριστούν μόνο οι εφευρέτες και οι ειδήμονες. Αφού δεν υπήρχαν τότε επαγγελματίες φωτογράφοι, δεν μπορούσαν να υπάρχουν και ερασιτέχνες και η δραστηριότητα της φωτογράφησης δεν είχε σαφή κοινωνική χρήση· ήταν μια αχρείαστη, δηλαδή καλλιτεχνική, δραστηριότητα παρότι ελάχιστα αξίωνε να ονομάζεται τέχνη. Ήταν μόνο με τη βιομηχανοποίησή της που η φωτογραφία αναδείχθηκε ως τέχνη. Καθώς η βιομηχανοποίηση πρόσφερε κοινωνικές χρήσεις για τη λειτουργία του φωτογράφου, η αντίδραση σ' αυτές τις χρήσεις ενίσχυσε τη συνειδητοποίηση της φωτογραφίας ως τέχνης.

▶Τον τελευταίο καιρό η φωτογραφία έχει γίνει ένα είδος ψυχαγωγίας τόσο διαδεδομένο σχεδόν όσο το σεξ και ο χορός —που σημαίνει ότι, σαν κάθε μορφή μαζικής τέχνης, η φωτογραφία από τους περισσότερους ανθρώπους δεν ασκείται ως τέχνη. Είναι περισσότερο ένα κοινωνικό τυπικό, μια άμυνα απέναντι στην αγωνία κι ένα εργαλείο εξουσίας.

Η πρώτη από τις λαϊκές χρήσεις της φωτογραφίας είναι η απομνημόνευση των επιτευγμάτων ατόμων τα οποία θεωρούνται μέλη οικογενειών (καθώς και άλλων ομάδων). Για έναν αιώνα τουλάχιστον, η φωτογραφία γάμου έχει αποτελέσει μέρος της τελετής στον ίδιο βαθμό με την προκαθορισμένη προφορική στιχομυθία*. Οι φωτογραφικές μηχανές συμβαδίζουν με την οικογενειακή ζωή. Σύμφωνα με μια κοινωνιολογική μελέτη που έγινε στη Γαλλία, στα περισσότερα νοικοκυριά υπάρχει μία φωτογραφική μηχανή, αλλά ένα νοικοκυριό με παιδιά είναι δύο φορές πιο πιθανό να έχει τουλάχι-

---

** σμτφρ.: Με τον όρο προφορική στιχομυθία εννοείται η γνωστή στερεότυπη στιχομυθία που αποτελεί μέρος της τελετής στην Καθολική Εκκλησία.*

στον μία φωτογραφική μηχανή από ένα νοικοκυριό στο οποίο δεν υπάρχουν παιδιά. Το να μη φωτογραφίζει κανείς τα παιδιά του, ειδικά όταν είναι μικρά, είναι σημάδι αδιαφορίας των γονέων, με τον ίδιο τρόπο που το να απέχει κανείς από τη σχολική φωτογραφία αποφοίτησης είναι χειρονομία νεανικής επαναστατικότητας.

Μέσω των φωτογραφιών, κάθε οικογένεια κατασκευάζει ένα πορτραίτο–χρονικό του εαυτού της – μία φορητή συλλογή εικόνων η οποία αποτελεί μάρτυρα της συνέχειάς της. Ποιες δραστηριότητες φωτογραφίζονται δεν φαίνεται να έχει σημασία εφόσον οι φωτογραφίες τραβιούνται και περιβάλλονται με στοργή. Η φωτογραφία εισάγεται ως τυπικό στην οικογενειακή ζωή ακριβώς την εποχή που στις βιομηχανοποιημένες χώρες της Ευρώπης και στην Αμερική αυτός ο ίδιος ο θεσμός της οικογένειας υφίσταται ριζική χειρουργική επέμβαση. Καθώς αυτή η κλειστοφοβική μονάδα, η μονοπυρηνική οικογένεια, σμιλευόταν μέσα από ένα πολύ ευρύτερο οικογενειακό σύνολο, ήρθε η φωτογραφία για να απομνημονεύσει, να επανεκφράσει συμβολικά τη διακινδύνευση της συνέχειας και τη μείωση της επεκτατικότητας της οικογενειακής ζωής. Σαν στοιχειωμένα ίχνη, οι φωτογραφίες προσφέρουν την απόδειξη της παρουσίας συγγενών οι οποίοι έχουν διασκορπιστεί. Το άλμπουμ φωτογραφιών μιας οικογένειας αφορά συνήθως την ευρύτερη οικογένεια – και συχνά είναι ό,τι απομένει από αυτήν.

Καθώς οι φωτογραφίες προσφέρουν στους ανθρώπους τη φανταστική κατοχή ενός μη πραγματικού παρελθόντος, τους βοηθούν επίσης να αποκτήσουν την κατοχή ενός χώρου στον οποίο είναι ανασφαλείς. Έτσι η φωτογραφία αναπτύσσεται σε στενή σχέση με μία από τις πιο χαρακτηριστικές σύγχρονες δραστηριότητες: τον τουρισμό. Για πρώτη φορά στην ιστορία, μεγάλος αριθμός ανθρώπων ταξιδεύει τακτικά έξω από το συνηθισμένο του περιβάλλον για μικρά χρονικά διαστήματα. Φαντάζει κατηγορηματικά αφύσικο να ταξιδέψει κανείς για αναψυχή χωρίς να πάρει μαζί του μία φωτογραφική μηχανή. Οι φωτογραφίες προσφέρουν αδιαφιλονίκητες αποδείξεις ότι το ταξίδι έγινε, ότι το πρόγραμμα ολοκληρώθηκε, ότι υπήρξε ψυχαγωγία. Οι φωτογραφίες τεκμηριώνουν σκηνές κατανάλωσης που συνέβησαν μακριά από το βλέμμα της οικογένειας, των φίλων, των γειτόνων. Η εξάρτηση όμως από τη φωτογραφική μηχανή, ως συσκευή η οποία καθιστά πραγματική την εμπειρία που κάποιος αποκτά, δεν εξασθενεί όταν οι άνθρωποι ταξιδεύουν περισσότερο. Το να παίρνει κανείς φωτογραφίες ικανοποιεί την ίδια ανάγκη στους κοσμοπολίτες που συσσωρεύουν φωτογραφίες–τρόπαια από το διάπλου του Άνω Νείλου ή το δεκαπενθήμερό τους στην Κίνα, όπως και στους μικρο–

μεσοαστούς αδειούχους που τραβούν στιγμιότυπα από τον πύργο του Άιφελ ή τους καταρράκτες του Νιαγάρα.

Το να παίρνει κανείς φωτογραφίες, εκτός από τρόπος επικύρωσης της εμπειρίας, είναι επίσης και ένας τρόπος άρνησής της – περιορίζοντας την εμπειρία σε αναζήτηση της φωτογένειας, μετατρέποντας την εμπειρία σε εικόνα, σ' ένα ενθύμιο. Το ταξίδι μετατρέπεται σε στρατηγική συσσώρευσης φωτογραφιών. Η ίδια η δραστηριότητα της λήψης φωτογραφιών είναι κατευναστική και καταπραΰνει γενικώς συναισθήματα αποπροσανατολισμού τα οποία λογικά επιτείνονται εξαιτίας του ταξιδιού. Οι περισσότεροι τουρίστες αισθάνονται υποχρεωμένοι να τοποθετήσουν τη φωτογραφική μηχανή ανάμεσα στους εαυτούς τους και σε οτιδήποτε αξιόλογο συναντήσουν. Αβέβαιοι για άλλου είδους αντιδράσεις, παίρνουν μια φωτογραφία. Αυτό μορφοποιεί την εμπειρία: σταματάς, τραβάς μια φωτογραφία και συνεχίζεις. Η μέθοδος γοητεύει ιδιαιτέρως ανθρώπους οι οποίοι μειονεκτούν εξαιτίας μιας ανελέητης εργασιακής ηθικής – Γερμανούς, Γιαπωνέζους και Αμερικανούς. Η χρήση της κάμερας καταπραΰνει την ανησυχία που οι εργασιομανείς αισθάνονται επειδή δεν δουλεύουν, όταν βρίσκονται σε διακοπές και υποτίθεται πως περνάνε καλά. Έχουν να κάνουν κάτι που μοιάζει με φιλική απομίμηση εργασίας: μπορούν να παίρνουν φωτογραφίες.

Οι άνθρωποι που έχουν απωλέσει το παρελθόν τους φαίνεται να παίρνουν φωτογραφίες με το μεγαλύτερο ζήλο, στον τόπο τους και στο εξωτερικό. Όλοι όσοι ζουν σε μια βιομηχανοποιημένη κοινωνία είναι υποχρεωμένοι σταδιακά να εγκαταλείψουν το παρελθόν, αλλά υπάρχουν ορισμένες χώρες, όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ιαπωνία, στις οποίες η διακοπή από το παρελθόν υπήρξε ιδιαιτέρως τραυματική. Στις αρχές της δεκαετίας του '70, ο μύθος του αφελή Αμερικανού τουρίστα των δεκαετιών '50 και '60, πλούσιου σε δολάρια και εφευρήματα, αντικαταστάθηκε από το μυστήριο του Γιαπωνέζου ομαδοποιημένου τουρίστα, ο οποίος είχε πρόσφατα απελευθερωθεί από το νησί φυλακή του χάρη στο θαύμα του υπερτιμημένου γιέν και κυκλοφορούσε συνήθως οπλισμένος με δύο κάμερες, μία σε κάθε πλευρό.

Η φωτογραφία έχει εξελιχθεί σε μία από τις κυριότερες επινοήσεις για την απόκτηση κάποιας εμπειρίας, για να δοθεί η εντύπωση της συμμετοχής. Μια ολοσέλιδη διαφήμιση δείχνει μία μικρή ομάδα ανθρώπων να στέκονται στριμωγμένοι, κοιτώντας ερευνητικά έξω από τη φωτογραφία, και όλοι εκτός από έναν μοιάζουν κατάπληκτοι, ταραγμένοι, αναστατωμένοι. Αυτός με τη διαφορετική έκφραση έχει μία φωτογραφική μηχανή κολλημένη στο μάτι

του· φαίνεται αυτοκυριαρχημένος, σχεδόν χαμογελάει. Ενώ οι άλλοι είναι παθητικοί, θορυβημένοι θεατές, η ύπαρξη της κάμερας έχει μεταμορφώσει αυτό το ένα άτομο σε κάτι δραστήριο, έναν ηδονοβλεψία: μόνο αυτός έχει επιβληθεί στην κατάσταση. Τι βλέπουν αυτοί οι άνθρωποι; Δεν γνωρίζουμε. Και δεν έχει σημασία. Είναι ένα Γεγονός: κάτι που αξίζει να ιδωθεί —και συνεπώς να φωτογραφηθεί. Το κείμενο της διαφήμισης, με άσπρα γράμματα στο σκούρο κάτω μέρος της φωτογραφίας, σαν είδηση από τηλέτυπο αποτελείται από έξι μόνο λέξεις: "Πράγα... Γούντστοκ... Βιετνάμ... Σαππόρο... Λόντοντερρυ... ΛΑΪΚΑ." Συντριμμένες ελπίδες, νεανικά καμώματα, αποικιακοί πόλεμοι και χειμερινοί αγώνες έχουν όλα εξομοιωθεί —έχουν εξισωθεί από τη φωτογραφική μηχανή. Η φωτογράφηση έχει αποκαταστήσει μια χρόνια ηδονοβλεπτική σχέση με το περιβάλλον που ισοπεδώνει το νόημα όλων των γεγονότων.

Μια φωτογραφία δεν είναι απλώς η απόρροια της συνάντησης ανάμεσα σ' ένα γεγονός και ένα φωτογράφο· η φωτογράφηση είναι ένα γεγονός αυθύπαρκτο και μάλιστα με όλο και πιο αμετάκλητα δικαιώματα —να αναμιγνύεται, να εισβάλλει ή να αγνοεί ό,τι συμβαίνει. Η ίδια η αντίληψή μας μιας κατάστασης συγκροτείται πλέον από παρεμβολές της κάμερας. Η πανταχού παρουσία φωτογραφικών μηχανών υποδηλώνει πειστικά ότι ο χρόνος αποτελείται από ενδιαφέροντα γεγονότα, γεγονότα άξια να φωτογραφηθούν. Αυτό, με τη σειρά του, μας διευκολύνει να αντιληφθούμε πως οποιοδήποτε γεγονός είναι σε εξέλιξη, όποιος κι αν είναι ο ηθικός του χαρακτήρας πρέπει να του επιτρέπεται να ολοκληρωθεί —έτσι ώστε κάτι άλλο να έρχεται στον κόσμο, η φωτογραφία. Όταν το γεγονός έχει τελειώσει, η εικόνα θα συνεχίσει να υπάρχει, αποδίδοντας στο γεγονός ένα είδος αθανασίας (και σπουδαιότητας) που δεν θα απολάμβανε διαφορετικά. Ενόσω αληθινοί άνθρωποι βρίσκονται εκεί έξω σκοτώνοντας τους εαυτούς τους ή άλλους αληθινούς ανθρώπους, ο φωτογράφος στέκεται πίσω από τη μηχανή του/της δημιουργώντας το συστατικό στοιχείο ενός άλλου κόσμου: του κόσμου–εικόνα ο οποίος σκοπεύει να επιζήσει περισσότερο απ' όλους μας.

Η φωτογράφηση είναι ουσιαστικά μια πράξη μη–παρεμβολής. Ένα κομμάτι της φρίκης πολύ αξιόλογων πληγμάτων που κατάφερε η σύγχρονη φωτοδημοσιογραφία —όπως οι φωτογραφίες του Βιετναμέζου βουδιστή ιερέα ο οποίος προσπαθεί να φτάσει στο δοχείο με τη βενζίνη, ή ενός αντάρτη από τη Βεγγάλη την ώρα που διαπερνά με μια ξιφολόγχη ένα δεμένο καταδότη— οφείλεται στην επίγνωση του πόσο πειστικό φαντάζει πια, στις περιπτώσεις όπου ο φωτογράφος έχει την επιλογή ανάμεσα σε μία φωτογρα-

φία και μία ζωή, να διαλέγει τη φωτογραφία. Το πρόσωπο που παρεμβαίνει δεν μπορεί να καταγράψει· το πρόσωπο που καταγράφει δεν μπορεί να παρέμβει. Η σπουδαία ταινία του Τζίγκα Βέρτοβ, *Man with a Movie Camera* (*Ο άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή*, 1929), σκιαγραφεί την ιδανική εικόνα του φωτογράφου ως κάποιου που βρίσκεται σε διαρκή κίνηση, κάποιου που κινείται μέσα από ένα πανόραμα ανόμοιων γεγονότων με τέτοια ευκινησία και ταχύτητα που οποιαδήποτε παρεμβολή είναι εκτός συζήτησης. Το *Rear Window* (*Σιωπηλός Μάρτυς*, 1954) του Χίτσκοκ δίνει τη συμπληρωματική εικόνα: ο φωτογράφος, τον οποίο υποδύεται ο Τζέημς Στιούαρτ, αποκτά έντονη σχέση με ένα γεγονός μέσω της φωτογραφικής του μηχανής, επειδή ακριβώς έχει ένα πόδι σπασμένο και είναι καθηλωμένος σ' ένα καροτσάκι· η προσωρινή ακινησία του τον εμποδίζει να δράσει σε ό,τι βλέπει και καθιστά τη φωτογράφηση ακόμη πιο σημαντική. Ασύμβατη βέβαια ως παρεμβολή με τη σωματική έννοια, η χρήση της φωτογραφικής μηχανής είναι, παρ' όλ' αυτά, μια μορφή συμμετοχής. Αν και η κάμερα είναι ένας σταθμός παρατήρησης, η πράξη της φωτογράφησης είναι κάτι περισσότερο από παθητική παρατήρηση. Η φωτογραφική μηχανή, όπως η σεξουαλική οφθαλμοπορνεία, είναι ένας τρόπος τουλάχιστον συγκαλυμμένος, συχνά κατηγορηματικός, για να ενθαρρυνθεί ό,τι συμβαίνει να συνεχίσει να συμβαίνει. Το να πάρεις μια φωτογραφία σημαίνει να έχεις ενδιαφέρον για τα πράγματα όπως είναι, σε μια κατάσταση η οποία παραμένει αμετάβλητη (τουλάχιστον όσο χρειάζεται για να τραβήξεις μια "καλή" φωτογραφία), να είσαι συνένοχος με ό,τι κάνει ένα θέμα ενδιαφέρον, άξιο φωτογράφησης – συμπεριλαμβάνοντας, όταν εκεί εντοπίζεται το ενδιαφέρον, τον πόνο ή τη δυστυχία κάποιου άλλου ανθρώπου.

◗ "Πάντα σκεφτόμουν τη φωτογραφία σαν να έκανα μια αταξία – αυτό ήταν ένα από τα αγαπημένα μου πράγματα γύρω από αυτήν", έγραψε η Ντάιαν Άρμπους, "και όταν το πρωτοέκανα ένιωσα πολύ διεστραμμένη." Το να είναι κανείς επαγγελματίας φωτογράφος μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι άτακτο, για να χρησιμοποιήσουμε την προσφιλή λέξη της Άρμπους, αν ο φωτογράφος αναζητά θέματα τα οποία θεωρούνται κακόφημα, ταμπού, περιθωριακά. Αλλά τα άτακτα θέματα είναι δυσκολότερο να βρεθούν αυτές τις μέρες. Και ποια ακριβώς είναι η διεστραμμένη πλευρά του να παίρνει κανείς φωτογραφίες; Αν οι επαγγελματίες φωτογράφοι έχουν συχνά σεξουαλικές φαντασιώσεις όταν βρίσκονται πίσω από τη φωτογραφική μηχανή, πιθανόν η διαστροφή να βρίσκεται στο γεγονός ότι αυτές οι φαντασιώσεις

είναι τόσο πειστικές όσο και ανάρμοστες. Στο *Blowup* (*Μπλόουαπ*, 1966) ο Αντονιόνι μας παρουσιάζει το φωτογράφο μόδας να κινείται με σπασμούς πάνω από το κορμί της Βερούσκα πυροδοτώντας τη φωτογραφική του μηχανή. Άτακτο στ' αλήθεια! Στην πραγματικότητα, η χρήση της κάμερας δεν είναι ο καλύτερος τρόπος για να ριχτείς σε κάποιον σεξουαλικά. Ανάμεσα στο φωτογράφο και στο θέμα πρέπει να υπάρχει απόσταση. Η φωτογραφική μηχανή δεν βιάζει, ούτε κατακτά, αν και μπορεί να συμπεράνει, να διεισδύσει, να καταπατήσει, να παραμορφώσει, να εκμεταλλευτεί και, με την ευρύτερη δυνατή μεταφορική έννοια, να δολοφονήσει –δραστηριότητες όλες που, αντίθετα με τις σεξουαλικές παρενοχλήσεις, μπορούν να διεξαχθούν από απόσταση και με κάποια αποξένωση.

Μία πολύ ισχυρότερη σεξουαλική φαντασίωση υπάρχει στην εξαιρετική ταινία του Μάικλ Πάουελ, *The Peeping Tom* (*Ο Ηδονοβλεψίας*, 1960), η οποία δεν αφορά κάποιον ηδονοβλεψία αλλά έναν ψυχοπαθή που σκοτώνει γυναίκες μ' ένα όπλο κρυμμένο στη μηχανή του ενώ τις φωτογραφίζει. Δεν αγγίζει τα θέματά του ούτε μία φορά. Δεν επιθυμεί τα σώματά τους· θέλει την παρουσία τους υπό μορφή εικόνων σε φιλμ –εικόνων που τα δείχνουν να συναντούν το δικό τους θάνατο– τις οποίες, στη συνέχεια, προβάλλει στο σπίτι για τη μοναχική του απόλαυση. Η ταινία παραδέχεται τη σχέση ανάμεσα στη σεξουαλική ανικανότητα και την επιθετικότητα, στην επαγγελματοποιημένη ματιά και τη σκληρότητα, που συγκλίνουν προς την κεντρική φαντασίωση η οποία και συνδέεται με τη φωτογραφική μηχανή. Η φωτογραφική μηχανή σαν φαλλός είναι, στην πιο ακραία περίπτωση, μια ελαφριά παραλλαγή της αναπόφευκτης μεταφοράς την οποία ο καθένας ασυνείδητα μεταχειρίζεται. Όσο ασαφής κι αν είναι η επίγνωση αυτής της φαντασίωσης, κατονομάζεται χωρίς λεπτότητα όταν μιλάμε για "όπλιση" και "σκόπευση" της κάμερας, για την "πυροδότηση" ενός φιλμ.

Οι παλαιοί τύποι φωτογραφικών μηχανών ήταν πιο δύσχρηστοι και δύσκολοι στην επανόπλιση και από ένα καριοφίλι. Η σύγχρονη φωτογραφική μηχανή προσπαθεί να γίνει πιστόλι ακτίνων. Μια διαφήμιση αναφέρει:

> *Η Yashica Electro–35 GT είναι η κάμερα της διαστημικής εποχής που θα αγαπήσει η οικογένειά σας. Τραβήξτε όμορφες φωτογραφίες μέρα ή νύχτα. Αυτόματα. Χωρίς σαχλαμάρες. Απλώς σκοπεύστε, εστιάστε και πυροβολήστε. Ο ηλεκτρονικός εγκέφαλος και ο ηλεκτρονικός φωτοφράκτης της GT θα κάνουν τα υπόλοιπα.*

Όπως ένα αυτοκίνητο, έτσι και η κάμερα πωλείται σαν όπλο –όσο πιο αυτόματο γίνεται, έτοιμο για εκτίναξη. Η λαϊκή προτίμηση επιζητεί μια

τεχνολογία εύκολη, αόρατη. Οι κατασκευαστές διαβεβαιώνουν τους πελάτες πως το να παίρνουν φωτογραφίες δεν απαιτεί δεξιότητα ή γνώση ειδικού, ότι η μηχανή είναι παντογνώστης και αντιδρά στην απειροελάχιστη πίεση της θέλησης. Είναι τόσο απλό, όσο το να γυρίζεις το κλειδί της μηχανής του αυτοκινήτου ή να τραβάς τη σκανδάλη.

Όπως τα όπλα και τα αυτοκίνητα, οι κάμερες είναι μηχανές φαντασιώσεων των οποίων η χρήση προκαλεί εθισμό. Παρά τους παραλογισμούς της καθημερινής γλώσσας και της διαφήμισης όμως, δεν είναι φονικές. Η υπερβολή που διαπραγματεύεται τα αυτοκίνητα ως όπλα περιέχει τουλάχιστον μία δόση αλήθειας: εκτός από περιόδους πολέμου, τα αυτοκίνητα σκοτώνουν περισσότερους ανθρώπους απ' όσους τα όπλα. Η κάμερα/όπλο δεν σκοτώνει και έτσι η δυσοίωνη μεταφορά μοιάζει με μπλόφα – σαν τη φαντασίωση ενός άντρα πως έχει ένα όπλο, μαχαίρι ή εργαλείο ανάμεσα στα πόδια του. Κι όμως υπάρχει κάτι αρπακτικό στην πράξη της φωτογράφησης. Φωτογραφίζοντας ανθρώπους τους παραβιάζεις, βλέποντάς τους όπως ποτέ δεν βλέπουν τους εαυτούς τους, αποκτώντας γνώση γι' αυτούς την οποία δεν μπορούν ποτέ να έχουν· οι άνθρωποι μετατρέπονται σε αντικείμενα τα οποία συμβολικά μπορούν να κυριευτούν. Ακριβώς όπως η κάμερα είναι το υποκατάστατο ενός όπλου, η φωτογράφηση ενός ανθρώπου είναι το υποκατάστατο ενός φόνου – ενός απαλού φόνου, που ταιριάζει σε μια λυπημένη, φοβισμένη εποχή.

Τελικά, οι άνθρωποι ίσως μάθουν να εκτονώνουν περισσότερη από την επιθετικότητά τους με τις φωτογραφικές μηχανές και λιγότερη με τα όπλα – με το τίμημα να είναι ένας κόσμος ακόμη περισσότερο πνιγμένος σε εικόνες. Μια περίσταση στην οποία οι άνθρωποι στρέφονται από τις σφαίρες στα φιλμ είναι τα φωτογραφικά σαφάρι τα οποία αντικαθιστούν τα κυνηγετικά σαφάρι στην Ανατολική Αφρική. Οι κυνηγοί έχουν Χάσσελμπλαντ στη θέση των Γουίντσεστερ· αντί να χρησιμοποιούν τηλεσκόπευτρο για να σκοπεύσουν μία καραμπίνα, κοιτάζουν μέσα από ένα οφθαλμοσκόπιο για να καδράρουν μια φωτογραφία. Στο Λονδίνο, στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, ο Σάμιουελ Μπάτλερ παραπονέθηκε πως "υπάρχει ένας φωτογράφος σε κάθε θάμνο, που περιφέρεται σαν βρυχώμενο λιοντάρι, ψάχνοντας ποιον να καταβροχθίσει". Ο φωτογράφος εξαπολύει πλέον την επίθεσή του σε αληθινά κτήνη, που είναι πολιορκημένα, και πολύ σπάνια για να τα σκοτώσει. Τα όπλα έχουν μεταμορφωθεί σε φωτογραφικές μηχανές σ' αυτή τη σοβαρή κωμωδία, το οικολογικό σαφάρι, γιατί η φύση έχει πάψει να είναι αυτό που πάντα ήταν – αυτό από το οποίο οι άνθρωποι χρειάζονταν προστασία. Η φύση τώρα πλέον – εξημερωμένη, κυνηγημένη, θνητή – χρειάζεται προστασία από τους

ανθρώπους. Όταν φοβόμαστε πυροβολούμε. Όταν όμως νιώθουμε νοσταλγία, τραβάμε φωτογραφίες.

Είναι μια νοσταλγική εποχή η σημερινή και οι φωτογραφίες προωθούν ενεργά τη νοσταλγία. Η φωτογραφία είναι μία ελεγειακή τέχνη, τέχνη του λυκόφωτος. Τα περισσότερα φωτογραφημένα θέματα είναι, δυνάμει απλά του ότι έχουν φωτογραφηθεί, αγγιγμένα με πάθος. Ένα άσχημο ή αλλόκοτο θέμα μπορεί να φανεί συγκινητικό επειδή έχει τιμηθεί με την προσοχή του φωτογράφου. Ένα όμορφο θέμα μπορεί να προσελκύσει θλιβερά συναισθήματα επειδή έχει γεράσει, έχει παρακμάσει ή γιατί δεν υπάρχει πια. Όλες οι φωτογραφίες είναι *memento mori*. Παίρνοντας μία φωτογραφία, συμμετέχεις στη θνητή, ευάλωτη, ευμετάβλητη όψη κάποιου άλλου προσώπου (ή πράγματος). Είναι ακριβώς με τον τεμαχισμό αυτής της στιγμής και με το πάγωμά της που όλες οι φωτογραφίες μαρτυρούν την ανελέητη τήξη του χρόνου.

Οι κάμερες ξεκίνησαν να δημιουργούν ένα αντίγραφο του κόσμου τη στιγμή που το ανθρώπινο τοπίο είχε αρχίσει να υφίσταται ιλιγγιώδεις ρυθμούς μεταβολών: ενώ ανυπολόγιστος αριθμός κοινωνικών και βιολογικών ειδών καταστρέφεται σε σύντομο χρονικό διάστημα, υπάρχει μια συσκευή διαθέσιμη να καταγράψει ό,τι εξαφανίζεται. Το μουντό Παρίσι του Ατζέ και του Μπρασσάι, με την περίπλοκη υφή, έχει σχεδόν χαθεί. Όπως οι νεκροί συγγενείς και φίλοι διατηρούνται στο οικογενειακό άλμπουμ και η παρουσία τους σε φωτογραφίες εξορκίζει ένα μέρος από την αγωνία και τις τύψεις που υπαγορεύει η εξαφάνισή τους, έτσι και οι φωτογραφίες από γκρεμισμένες πλέον γειτονιές, κακοποιημένες και άγονες αγροτικές περιοχές διευρύνουν την ευκολία στη σχέση μας με το παρελθόν.

Η φωτογραφία είναι την ίδια στιγμή μια ψευδο–παρουσία και ένα τεκμήριο απουσίας. Όπως μια φωτιά με ξύλα στο τζάκι ενός δωματίου, οι φωτογραφίες – ειδικά αυτές που δείχνουν ανθρώπους, απόμακρα τοπία ή μακρινές πόλεις, ενός χαμένου παρελθόντος – παραπέμπουν στην ονειροπόληση. Η αίσθηση του ανέφικτου που οι φωτογραφίες μπορούν να προκαλέσουν τρέφει άμεσα τα ερωτικά συναισθήματα αυτών για τους οποίους η επιθυμία ισχυροποιείται με την απόσταση. Η κρυμμένη φωτογραφία του εραστή στο πορτοφόλι της παντρεμένης γυναίκας, η φωτογραφία–αφίσα ενός αστέρα της ροκ πάνω από το κρεβάτι του έφηβου, η προεκλογική φωτογραφία-καρφίτσα του πολιτικού στο παλτό του ψηφοφόρου, τα στιγμιότυπα των παιδιών του ταξιτζή κολλημένα στο τζάμι του αυτοκινήτου – όλες αυτές οι χρήσεις φυλακτό της φωτογραφίας εκφράζουν κάτι που την ίδια στιγμή είναι

συναισθηματικό και έμμεσα μαγικό: είναι απόπειρες να επιχειρηθεί επαφή ή να εγερθούν αξιώσεις σε μιαν άλλη πραγματικότητα.

◗ Οι φωτογραφίες μπορούν να εξωθήσουν την επιθυμία με τον πιο άμεσο, ωφελιμιστικό τρόπο –όπως κάποιος που συλλέγει φωτογραφίες ανώνυμων δειγμάτων του επιθυμητού σαν βοήθημα για αυνανισμό. Το θέμα γίνεται πιο περίπλοκο όταν οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται για να διεγείρουν την ηθική παρόρμηση. Η επιθυμία δεν έχει ιστορία –ή τουλάχιστον βιώνεται άμεσα σε κάθε περίσταση, σε πρώτο πλάνο. Αφυπνίζεται από αρχέτυπα και είναι, μ' αυτή την έννοια, αφηρημένη. Τα ηθικά συναισθήματα, όμως, είναι ενσωματωμένα στην ιστορία και η περσόνα τους είναι συμπαγής, οι περιστάσεις τους πάντοτε συγκεκριμένες. Έτσι, οι κανόνες που διέπουν τη χρήση της φωτογραφίας για το ξύπνημα της επιθυμίας ή της συνείδησης είναι σχεδόν αντίθετοι. Οι εικόνες που κινητοποιούν τη συνείδηση είναι πάντοτε συνδεδεμένες με μια δεδομένη ιστορική κατάσταση. Όσο πιο γενικές είναι, τόσο λιγότερες πιθανότητες έχουν να είναι αποτελεσματικές.

Η φωτογραφία που μεταφέρει ειδήσεις από κάποια ανυποψίαστη ζώνη αθλιότητας δεν μπορεί να δημιουργήσει αίσθηση στην κοινή γνώμη, εκτός αν βρει το κατάλληλο πλαίσιο συναισθήματος και διάθεσης. Οι φωτογραφίες του Μάθιου Μπρέηντυ και των συναδέλφων του από τη φρίκη των πεδίων μάχης δεν άμβλυναν τη διάθεση των ανθρώπων να συνεχίσουν τον Εμφύλιο Πόλεμο. Οι φωτογραφίες των κακοντυμένων, σκελετωμένων φυλακισμένων του Άντερσονβιλ εξόργισαν την κοινή γνώμη των Βορείων –εναντίον του Νότου. (Η επίδραση των φωτογραφιών του Άντερσονβιλ πρέπει να οφειλόταν εν μέρει στον ίδιο το νεωτερισμό, για την εποχή εκείνη, του να βλέπει κανείς φωτογραφίες.) Η πολιτική αντίληψη, την οποία πολλοί Αμερικανοί απέκτησαν τη δεκαετία του '60, τους επέτρεψε, βλέποντας τις φωτογραφίες που πήρε η Ντοροθέα Λανγκ από τη μεταφορά Γιαπωνέζων μεταναστών σε στρατόπεδα περιορισμού της Δυτικής Ακτής το 1942, να αναγνωρίσουν με ακρίβεια αυτό που έβλεπαν –ένα έγκλημα το οποίο διαπράχθηκε από την κυβέρνηση σε βάρος μιας μεγάλης ομάδας Αμερικανών πολιτών. Λίγοι απ' όσους είδαν αυτές τις φωτογραφίες τη δεκαετία του '40 θα μπορούσαν να έχουν τόσο ξεκάθαρη αντίδραση· μια τέτοια άποψη δεν ήταν δυνατόν να κερδίσει έδαφος λόγω της υπέρ του πολέμου ομοφωνίας. Οι φωτογραφίες δεν μπορούν να δημιουργήσουν ηθική στάση, μπορούν όμως να ισχυροποιήσουν αυτή που υπάρχει –και να οικοδομήσουν μια νεογέννητη.

Οι φωτογραφίες προσφέρονται ίσως περισσότερο από τις κινούμενες εικόνες, για απομνημόνευση γιατί είναι μια καθαρή φέτα χρόνου, όχι μια ροή. Η τηλεόραση είναι ένας χείμαρρος από όχι πάντα καλά επιλεγμένες εικόνες, η καθεμία από τις οποίες ακυρώνει την προηγούμενη. Κάθε φωτογραφία είναι μία προνομιακή στιγμή η οποία έχει μετατραπεί σε κομψό αντικείμενο, που μπορεί κανείς να φυλάξει και να κοιτάξει ξανά. Φωτογραφίες σαν αυτή που έγινε πρωτοσέλιδο το 1972 στις περισσότερες εφημερίδες του κόσμου – που έδειχνε ένα γυμνό κορίτσι από το Νότιο Βιετνάμ, λουσμένο με αμερικάνικη ναπάλμ, να τρέχει στον αυτοκινητόδρομο προς το μέρος της κάμερας με τα χέρια ανοιχτά, ουρλιάζοντας από πόνο – πιθανότατα ενίσχυσε περισσότερο τη μεταστροφή της κοινής γνώμης ενάντια στον πολέμο, απ' ότι εκατό ώρες τηλεοπτικών αγριοτήτων.

Η αμερικανική κοινή γνώμη, θα πίστευε κανείς, δεν θα έδινε τόσο ομόφωνα τη συγκατάθεσή της για τον πόλεμο της Κορέας, αν ερχόταν αντιμέτωπη με φωτογραφικές αποδείξεις της εξολόθρευσης της Κορέας – μια οικολογική καταστροφή και γενοκτονία πιο εκτεταμένη, από μερικές πλευρές, από εκείνη που συνέβη στο Βιετνάμ μία δεκαετία αργότερα. Η υπόθεση όμως δεν είναι βάσιμη. Η κοινή γνώμη δεν είδε τέτοιες φωτογραφίες γιατί ιδεολογικά δεν υπήρχε χώρος γι' αυτές. Κανένας δεν γύρισε με φωτογραφίες από την καθημερινή ζωή της Πιόνγκ – Γιάνγκ, για να δείξει ότι ο εχθρός είχε ανθρώπινο πρόσωπο, όπως έκαναν ο Φήλιξ Γκρην και ο Μαρκ Ριμπώ επιστρέφοντας από το Ανόι. Οι Αμερικανοί είχαν πρόσβαση στις φωτογραφίες που παρουσίαζαν τους Βιετναμέζους να υποφέρουν (πολλές από τις οποίες προήλθαν από στρατιωτικές πηγές και τραβήχτηκαν για τελείως διαφορετικό σκοπό), γιατί οι δημοσιογράφοι ένιωσαν υποστήριξη στις προσπάθειές τους να τραβήξουν αυτές τις φωτογραφίες, αφού το γεγονός είχε χαρακτηριστεί από σημαντικό αριθμό ανθρώπων ως βάρβαρος αποικιοκρατικός πόλεμος. Η αντίληψη για τον πόλεμο της Κορέας ήταν διαφορετική – θεωρήθηκε τμήμα του δίκαιου αγώνα του Ελεύθερου Κόσμου ενάντια στη Σοβιετική Ένωση και στην Κίνα – και με δεδομένο το χαρακτηρισμό, φωτογραφίες από τις αγριότητες των ανεξέλεγκτων αμερικανικών πυρών θα φαίνονταν εκτός κλίματος.

Αν και ο όρος γεγονός έχει φτάσει να σημαίνει, ακριβώς, κάτι το οποίο αξίζει να φωτογραφηθεί, η ιδεολογία είναι ακόμη αυτή που αποφασίζει τι αποτελεί γεγονός με την ευρύτερη έννοια. Δεν μπορεί να υπάρξει μαρτυρία, φωτογραφική ή άλλου είδους, ενός γεγονότος μέχρις ότου το γεγονός να ονομαστεί και να χαρακτηριστεί. Και δεν είναι ποτέ η φωτογραφική μαρτυ-

ρία αυτή που μπορεί να κατασκευάσει –πιο σωστά, να αναγνωρίσει– γεγονότα· η συνεισφορά της φωτογραφίας πάντα ακολουθεί την ονομασία του γεγονότος. Η πιθανότητα ηθικής επίδρασης από φωτογραφίες καθορίζεται από την ύπαρξη μιας σχετικής πολιτικής συνείδησης. Χωρίς την πολιτική, οι φωτογραφίες από το σφαγείο της ιστορίας θα βιώνονταν μάλλον ως απλώς εξωπραγματικές ή ως συναισθηματική δολιοφθορά.

Η ποιότητα του συναισθήματος, συμπεριλαμβανομένης και της ηθικής αγανάκτησης, που μπορεί να εκδηλωθεί ως αντίδραση σε φωτογραφίες των καταπιεσμένων, των θυμάτων εκμετάλλευσης, των σφαγιασμένων και των θυμάτων λιμού, εξαρτάται και από το βαθμό εξοικείωσης των ανθρώπων με αυτές τις εικόνες. Οι φωτογραφίες των σκελετωμένων ανθρώπων της Μπιάφρα από τον Ντον ΜακΚάλλιν, στις αρχές της δεκαετίας του '70, σε αρκετούς ανθρώπους είχαν μικρότερο αντίκτυπο από τις φωτογραφίες του Βέρνερ Μπίσχοφ στις αρχές της δεκαετίας του '50 οι οποίες παρουσίαζαν θύματα λιμού στην Ινδία. Οι εικόνες εκείνες αποτελούσαν πλέον κοινοτοπία και οι φωτογραφίες οικογενειών Τουαρέγκ που πέθαιναν από ασιτία στην κάτω Σαχάρα και οι οποίες εμφανίστηκαν σε όλα τα περιοδικά το 1973, πρέπει να φάνηκαν σε πολλούς σαν μια αφόρητη επανάληψη της γνωστής πλέον προβολής αγριοτήτων.

Οι φωτογραφίες σοκάρουν στο βαθμό που δείχνουν κάτι καινούργιο. Δυστυχώς το παιχνίδι συνεχώς αγριεύει –εν μέρει εξαιτίας της σημαντικής αύξησης τέτοιων εικόνων φρίκης. Η πρώτη επαφή με το φωτογραφικό αρχείο έσχατου τρόμου είναι ένα είδος αποκάλυψης, η αρχέτυπη μοντέρνα αποκάλυψη: τα αρνητικά θεοφάνεια. Στη δική μου περίπτωση ήταν οι φωτογραφίες από το Μπέργκεν–Μπέλσεν και το Νταχάου, τις οποίες τυχαίως αντίκρισα σ' ένα βιβλιοπωλείο της Σάντα–Μόνικα τον Ιούλιο του 1945. Τίποτα απ' όσα έχω δει –σε φωτογραφίες ή στην πραγματική ζωή– δεν μ' έχει ποτέ χαράξει τόσο κοφτερά, βαθιά, ακαριαία. Μου φαίνεται πραγματικά λογικό να διαιρέσω τη ζωή μου σε δύο μέρη, προτού δω αυτές τις φωτογραφίες (ήμουν δώδεκα χρόνων) και μετά, αν και πέρασαν αρκετά χρόνια προτού καταλάβω περί τίνος επρόκειτο. Σε τι μου χρησίμευσε που τις είδα; Ήταν απλώς φωτογραφίες –ενός γεγονότος το οποίο μόλις είχα ακουστά και που δεν μπορούσα με κανέναν τρόπο να επηρεάσω, αφορούσαν βάσανα που μόλις μπορούσα να φανταστώ και δεν μπορούσα με κανέναν τρόπο να ανακουφίσω. Όταν κοίταξα αυτές τις φωτογραφίες κάτι έσπασε. Κάποιο όριο ξεπεράστηκε και όχι μόνον αυτό της φρίκης· ένιωσα αμετάκλητα πικραμένη, πληγωμέ-

νη, ένα κομμάτι όμως από τα συναισθήματά μου άρχισε να σκληραίνει· κάτι πέθανε· κάτι κλαίει ακόμα.

Το να βασανίζεσαι είναι ένα πράγμα· διαφορετικό πράγμα όμως είναι να ζεις με τις φωτογραφημένες εικόνες των βασάνων που δεν ισχυροποιούν αναγκαστικά τη συνείδηση και την ικανότητα να νιώσεις συμπόνια. Μπορούν επίσης να τις διαφθείρουν. Αν κάποιος δει μια φορά τέτοιες εικόνες, έχει ήδη μπει στο μονοπάτι όπου θα συναντήσει περισσότερες — και περισσότερες. Οι εικόνες παραλύουν. Οι εικόνες αναισθητοποιούν. Ένα γεγονός που έχει γίνει γνωστό από φωτογραφίες γίνεται σίγουρα περισσότερο πραγματικό απ' ότι αν δεν είχαν ιδωθεί ποτέ φωτογραφίες του — σκεφτείτε τον Πόλεμο του Βιετνάμ (ως παράδειγμα για το αντίθετο σκεφτείτε το Αρχιπέλαγος Γκουλάγκ από το οποίο δεν έχουμε φωτογραφίες). Η παρατεταμένη έκθεση σε εικόνες όμως κάνει επίσης το γεγονός λιγότερο πραγματικό.

Ο ίδιος νόμος που ισχύει για το κακό ισχύει και για την πορνογραφία. Το σοκ των φωτογραφημένων αγριοτήτων φθείρεται με τις πολλές επαναλήψεις, ακριβώς όπως φθείρεται η έκπληξη και η σύγχυση που νιώθει κάποιος την πρώτη φορά που βλέπει μια πορνογραφική ταινία, αν δει μερικές ακόμα. Η αίσθηση του ταμπού που μας οδηγεί στην αγανάκτηση και στη λύπη, δεν είναι περισσότερο δυνατή από την αίσθηση του ταμπού που καθορίζει τι θεωρείται χυδαίο. Και έχουν δοκιμαστεί σοβαρά, τα τελευταία χρόνια, και οι δύο αισθήσεις. Ο απέραντος φωτογραφικός κατάλογος αθλιοτήτων και αδικιών από ολόκληρο τον κόσμο έχει εξοικειώσει τον καθένα με τη σκληρότητα, κάνοντας το τρομακτικό να φαίνεται περισσότερο συνηθισμένο — κάνοντάς το να φαίνεται περισσότερο γνωστό, απόμακρο ("είναι μόνο μια φωτογραφία"), αναπόφευκτο. Την εποχή των πρώτων φωτογραφιών από τα στρατόπεδα των Ναζί δεν υπήρχε τίποτε το κοινότοπο γύρω από αυτές τις εικόνες. Ύστερα από τριάντα χρόνια, ίσως έχουμε φτάσει σε κάποιο σημείο κορεσμού. Αυτές τις τελευταίες δεκαετίες, η "κοινωνική" φωτογραφία έχει κάνει τουλάχιστον τόσα για να νεκρώσει τη συνείδηση, όσα και για να την αφυπνίσει.

Το ηθικό περιεχόμενο των φωτογραφιών είναι εύθραυστο. Με την πιθανή εξαίρεση φωτογραφιών από φρικαλεότητες, όπως τα στρατόπεδα των Ναζί, οι οποίες έχουν αναχθεί στο επίπεδο ηθικών σημείων αναφοράς, οι περισσότερες φωτογραφίες δεν διατηρούν το συναισθηματικό τους φορτίο. Μια φωτογραφία του 1900, που γοήτευε τότε χάρη στο θέμα της, σήμερα μας

συγκινεί περισσότερο επειδή είναι μια φωτογραφία η οποία τραβήχτηκε το 1900. Οι συγκεκριμένες ποιότητες και προθέσεις των φωτογραφιών τείνουν να καταβυθίζονται μέσα στο γενικευμένο πάθος του παρελθόντος χρόνου. Η αισθητική απόσταση φαίνεται ενσωματωμένη μέσα στην ίδια την εμπειρία της παρατήρησης φωτογραφιών, αν όχι αμέσως, τότε σίγουρα με την πάροδο του χρόνου. Ο χρόνος τελικά τοποθετεί τις περισσότερες φωτογραφίες, ακόμη και τις πιο ερασιτεχνικές, στο επίπεδο της τέχνης.

▶ Η βιομηχανοποίηση της φωτογραφίας επέτρεψε τη γρήγορη απορρόφησή της από ορθολογιστικούς –δηλαδή, γραφειοκρατικούς– τρόπους διοίκησης της κοινωνίας. Έχοντας σταματήσει να θεωρούνται πλέον εικόνες παιχνιδάκια, αποτέλεσαν τμήμα της γενικότερης επίπλωσης του περιβάλλοντος –κριτήρια και επιβεβαιώσεις αυτής της περιοριστικής προσέγγισης της πραγματικότητας που θεωρείται ρεαλιστική. Οι φωτογραφίες τέθηκαν στην υπηρεσία σημαντικών θεσμών οι οποίοι ασκούν έλεγχο, ιδιαιτέρως της αστυνομίας και της οικογένειας, ως συμβολικά αντικείμενα και ως τμήματα πληροφοριών. Έτσι, στη γραφειοκρατική αρχειοθέτηση του κόσμου, πολλά σημαντικά έγγραφα δεν θεωρούνται έγκυρα αν δεν έχουν προσαρτημένη μια φωτογραφία–τεκμήριο του προσώπου του πολίτη.

Η "ρεαλιστική" άποψη του κόσμου, συμβατή όπως είναι με τη γραφειοκρατία, επαναπροσδιορίζει τη γνώση –ως τεχνική και ως πληροφορία. Οι φωτογραφίες έχουν αξία γιατί δίνουν πληροφορίες. Ενημερώνουν κάποιον για το τι υπάρχει· κάνουν μία απογραφή. Για τους κατασκόπους, τους μετεωρολόγους, τους ιατροδικαστές, τους αρχαιολόγους και άλλους επαγγελματίες της πληροφορίας, η αξία τους είναι ανεκτίμητη. Στις περιστάσεις όμως που χρησιμοποιούνται από την πλειοψηφία των ανθρώπων, η αξία των φωτογραφιών ως πληροφοριών είναι της ίδιας τάξης με αυτήν του μυθιστορήματος. Οι πληροφορίες που μεταφέρουν οι φωτογραφίες αρχίζουν να αποκτούν σημασία από τη στιγμή της ιστορίας του πολιτισμού, στην οποία θεωρήθηκε πως ο καθένας έχει δικαίωμα σ' αυτό που ονομάζεται είδηση. Οι φωτογραφίες αντιμετωπίστηκαν ως ένας τρόπος πληροφόρησης ανθρώπων που δεν καταπιάνονται εύκολα με την ανάγνωση. Η εφημερίδα *Daily News* ακόμη αυτοαποκαλείται "Η εικονογραφημένη εφημερίδα της Νέας Υόρκης", πλειοδοτώντας σε λαϊκισμό. Στο άλλο άκρο της κλίμακας, η "*Le Monde*", μια εφημερίδα σχεδιασμένη για απαιτητικούς, καλά πληροφορημένους αναγνώστες, δεν δημοσιεύει καθόλου φωτογραφίες. Το συμπέρασμα που προκύπτει

είναι ότι, στην περίπτωση τέτοιων αναγνωστών, μια φωτογραφία θα μπορούσε μόνο να εικονογραφήσει την ανάλυση που περιέχεται σ' ένα άρθρο.

Μια καινούργια αντίληψη για την πληροφορία έχει οικοδομηθεί γύρω από τη φωτογραφική εικόνα. Η φωτογραφία είναι μία λεπτή φέτα χώρου, όπως και χρόνου. Σ' έναν κόσμο που κυβερνάται από φωτογραφικές εικόνες, κάθε είδους όριο ("καδράρισμα") φαίνεται αυθαίρετο. Οτιδήποτε μπορεί να διαχωριστεί, να γίνει ασυνεχές από οτιδήποτε άλλο: το μόνο που απαιτείται είναι να καδράρεις το θέμα διαφορετικά (αντίστροφα, οτιδήποτε μπορεί να γίνει συνεχόμενο με οτιδήποτε άλλο). Η φωτογραφία ισχυροποιεί τη φαινομενική άποψη της κοινωνικής πραγματικότητας, σύμφωνα με την οποία αυτή αποτελείται από έναν προφανώς άπειρο αριθμό μικρών μονάδων – καθώς ο αριθμός των φωτογραφιών που μπορούν να τραβηχτούν από οποιοδήποτε θέμα είναι απεριόριστος. Ο κόσμος, μέσω των φωτογραφιών, γίνεται μια σειρά από ανεξάρτητα, αιωρούμενα σωματίδια· και η ιστορία, του παρελθόντος και του παρόντος, μια σειρά από ανέκδοτα και *faits divers*. Η φωτογραφική μηχανή κάνει την πραγματικότητα ατομική, εύχρηστη και αδιαφανή. Είναι μια άποψη του κόσμου η οποία αρνείται τη διασύνδεση, τη συνέχεια, αποδίδει όμως σε κάθε στιγμή ένα μυστηριακό χαρακτήρα. Κάθε φωτογραφία έχει πολλαπλά νοήματα· πράγματι, το να βλέπεις κάτι σε φωτογραφική μορφή είναι σαν να έρχεσαι σε επαφή μ' ένα ενδεχομένως συναρπαστικό αντικείμενο. Η έσχατη σοφία της φωτογραφικής εικόνας θα ήταν να πει: "Εδώ είναι η επιφάνεια. Σκέψου τώρα – ή, καλύτερα, νιώσε, προσπάθησε να διαισθανθείς – τι βρίσκεται πέρα απ' αυτήν, πώς πρέπει να είναι η πραγματικότητα αν φαίνεται έτσι." Οι φωτογραφίες, που δεν μπορούν από μόνες τους να εξηγήσουν τίποτα, είναι ανεξάντλητες προσκλήσεις προς την επαγωγή, το συλλογισμό και τη φαντασίωση.

Η φωτογραφία υπονοεί όλα όσα ξέρουμε γύρω από τον κόσμο, αν τον δεχτούμε όπως τον καταγράφει η κάμερα. Αυτό, όμως, είναι το αντίθετο της κατανόησης, που ξεκινάει από την άρνηση της αποδοχής του κόσμου όπως αυτός φαίνεται. Όλες οι πιθανότητες κατανόησης πηγάζουν από την ικανότητα να πει κανείς όχι. Αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς, κανείς δεν καταλαβαίνει ποτέ τίποτα από μία φωτογραφία. Φυσικά, οι φωτογραφίες συμπληρώνουν κενά στις νοερές εικόνες μας για το παρόν και το παρελθόν: για παράδειγμα, οι φωτογραφίες του Τζέηκομπ Ρίις από τη φτωχολογιά της Νέας Υόρκης, τη δεκαετία του 1880, είναι αιχμηρώς διδακτικές για όσους αγνοούν ότι η αστική φτώχεια στην Αμερική του τέλους του 19ου αιώνα ήταν πραγματικά τόσο Ντικενσιανή. Παρ' όλ' αυτά, η ερμηνεία της πραγματικότητας από

τη φωτογραφική μηχανή πρέπει πάντα να κρύβει περισσότερα απ' όσα φανερώνει. Όπως υποδεικνύει ο Μπρεχτ, μία φωτογραφία των έργων των Κρουπ δεν αποκαλύπτει ουσιαστικά τίποτα γι' αυτή την οργάνωση. Σε αντίθεση με την ερωτική σχέση, η οποία βασίζεται στο πώς φαίνεται κάτι, η κατανόηση βασίζεται στο πώς λειτουργεί. Και η λειτουργία συμβαίνει μέσα στο χρόνο και πρέπει να εξηγηθεί μέσα στο χρόνο. Μόνο αυτό το οποίο αφηγείται μπορεί να μας βοηθήσει να καταλάβουμε.

Το όριο της φωτογραφικής γνώσης του κόσμου είναι ότι, ενώ μπορεί να κεντρίσει τη συνείδηση, δεν μπορεί τελικά ποτέ να γίνει ηθική ή πολιτική γνώση. Η γνώση που έχει αποκτηθεί μέσα από φωτογραφίες θα είναι πάντα κάποιο είδος συναισθηματισμού, κυνικού ή ουμανιστικού. Θα είναι μια γνώση σε τιμή ευκαιρίας – ένα ομοίωμα γνώσης, ένα ομοίωμα σοφίας· όπως η πράξη της φωτογράφησης είναι ένα ομοίωμα οικειοποίησης, ένα ομοίωμα βιασμού. Η ίδια η βουβαμάρα αυτού που, υποθετικά, είναι κατανοητό στις φωτογραφίες, είναι που συνθέτει τη γοητεία και την προκλητικότητά τους. Η πανταχού παρουσία των φωτογραφιών έχει ανυπολόγιστη επίδραση στην ηθική μας συνείδηση. Εφοδιάζοντας αυτό τον ήδη συνωστισμένο κόσμο μ' ένα αντίγραφό του από εικόνες, η φωτογραφία μας κάνει να νιώσουμε ότι ο κόσμος είναι περισσότερο διαθέσιμος απ' ότι στ' αλήθεια είναι.

Η ανάγκη για επιβεβαίωση της πραγματικότητας και για ισχυροποίηση της εμπειρίας με φωτογραφίες είναι ένας αισθητικός καταναλωτισμός, στον οποίον όλοι έχουν πλέον εθιστεί. Οι βιομηχανικές κοινωνίες εθίζουν τους πολίτες τους στις εικόνες· είναι η πιο ακαταμάχητη μορφή διανοητικής ρύπανσης. Οι σφοδροί πόθοι για την ομορφιά, για το τερμάτισμα της αναζήτησης κάτω από την επιφάνεια, για την αναγέννηση και τον εορτασμό του σώματος του κόσμου – όλα αυτά τα στοιχεία ερωτικού συναισθήματος επικυρώνονται με την ευχαρίστηση που αντλούμε από τις φωτογραφίες. Εκφράζονται όμως, επίσης, και λιγότερο απελευθερωτικά συναισθήματα. Δεν θα ήταν λάθος να μιλήσουμε για ανθρώπους που έχουν την παρόρμηση να φωτογραφίζουν· να μετατρέπουν την εμπειρία την ίδια σε τρόπο όρασης. Τελικώς η απόκτηση μιας εμπειρίας γίνεται ταυτόσημη με τη φωτογράφησή της και η συμμετοχή σ' ένα δημόσιο γεγονός ισοδυναμεί όλο και περισσότερο με το να βλέπεις το γεγονός σε φωτογραφημένη μορφή. Ο πιο συνετός από τους αισθητικούς του 19ου αιώνα, ο Μαλλαρμέ, είπε πως τα πάντα στον κόσμο υπάρχουν για να καταλήξουν σ' ένα βιβλίο. Σήμερα τα πάντα υπάρχουν για να καταλήξουν σε μία φωτογραφία.

ΒΛΕΠΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΑΜΕΡΙΚΗ, ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΣΚΟΤΕΙΝΗ

◗ Καθώς ο Γουώλτ Γουίτμαν ατένιζε τις δημοκρατικές προοπτικές της κουλτούρας, προσπάθησε να δει πέρα από τη διαφορά ανάμεσα στην ομορφιά και στην ασχήμια, στο σημαντικό και στο ασήμαντο. Του φάνηκε ταπεινωτικό ή υπεροπτικό να κάνει οποιαδήποτε διάκριση σε αξίες, εκτός από τις πιο γενναιόδωρες. Ο τολμηρότερος, παραληρηματικός προφήτης της πολιτιστικής επανάστασης αξίωσε πολλά από την αμεροληψία. Κανένας δεν θα ταραζόταν για την ομορφιά και την ασχήμια, φάνηκε να υπονοεί, αν άνοιγε διάπλατα την αγκαλιά του στην πραγματική, περιεκτική και ζωτική αμερικανική εμπειρία. Όλα τα γεγονότα, ακόμη και τα πιο ταπεινά, είναι πυρακτωμένα στην Αμερική του Γουίτμαν –αυτό τον ιδανικό χώρο, που έγινε πραγματικός μέσα από την ιστορία, όπου "καθώς εκτοξεύουν τους εαυτούς τους τα γεγονότα λούζονται στο φως".

Η Μεγάλη Αμερικανική Πολιτιστική Επανάσταση που κηρύχτηκε στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης του *Leaves of Grass* (*Φύλλα Χλόης*,1855) δεν ξέσπασε τελικά, κάτι που απογοήτευσε πολλούς αλλά δεν εξέπληξε κανέναν. Ένας μεγάλος ποιητής μόνος του δεν μπορεί να αλλάξει την ηθική της εποχής· ακόμη κι όταν ο ποιητής έχει εκατομμύρια Κόκκινους Φρουρούς στη διάθεσή του, πάλι δεν είναι εύκολο. Όπως κάθε προφήτης πολιτιστικής επανάστασης, ο Γουίτμαν νόμιζε ότι μπορούσε να διαχωρίσει την τέχνη που είχε ήδη ξεπεραστεί και απομυστικοποιηθεί από την πραγματικότητα. "Οι ίδιες οι Ηνωμένες Πολιτείες είναι ουσιαστικά το μεγαλύτερο ποίημα". Αλλά όταν καμία πολιτιστική επανάσταση δεν συνέβη και το μεγαλύτερο ποίημα φαινόταν λιγότερο μεγάλο στις μέρες της Αυτοκρατορίας απ' ότι σ' αυτές της Δημοκρατίας, μόνον άλλοι καλλιτέχνες πήραν στα σοβαρά το πρόγραμμα του Γουίτμαν για τη λαϊκή υπέρβαση, τη δημοκρατική μετεκτίμηση της ομορφιάς και της ασχήμιας, της σπουδαιότητας και της ασημαντότητας. Απέχοντας πολύ από το να έχουν απομυστικοποιηθεί από την πραγματικότητα, οι αμερικανικές τέχνες –ιδιαιτέρως η φωτογραφία– επιθυμούσαν ζωηρά πλέον να πετύχουν την απομυστικοποίηση.

◗ Στις πρώτες δεκαετίες της φωτογραφίας, οι φωτογραφίες αναμενόταν να είναι εξιδανικευμένες εικόνες. Αυτός είναι ακόμα ο στόχος των περισσότερων ερασιτεχνών, για τους οποίους μία όμορφη φωτογραφία είναι μια φωτογραφία από κάτι που είναι όμορφο, όπως μία γυναίκα, ένα ηλιοβασίλεμα. Το 1915, ο Έντουαρντ Στάιχεν φωτογράφησε ένα μπουκάλι γάλα στην έξοδο κινδύνου μιας εργατικής κατοικίας –ένα πρώιμο παράδειγμα

μιας αρκετά διαφορετικής ιδέας για την όμορφη φωτογραφία. Και αρκετοί φιλόδοξοι επαγγελματίες, αυτοί των οποίων η δουλειά καταφέρνει να μπει σε μουσεία, αποκλίνουν σταθερά, από τη δεκαετία του '20 ακόμη, από τα λυρικά θέματα, εξερευνώντας ευσυνείδητα λιτό, κακόγουστο, ακόμη και ανούσιο υλικό. Τις τελευταίες δεκαετίες η φωτογραφία πέτυχε να αναθεωρήσει σε κάποιο βαθμό, για τον καθένα, τον ορισμό του όμορφου και του άσχημου — σύμφωνα με τη γραμμή που είχε προτείνει ο Γουίτμαν. Αν (με τα λόγια του Γουίτμαν) "κάθε ξεχωριστό αντικείμενο, ή κατάσταση, ή συνδυασμός, ή επεξεργασία επιδεικνύει ομορφιά", γίνεται επιπόλαιο να ξεχωρίσει κανείς κάποια πράγματα σαν όμορφα και άλλα όχι. Αν "όλα όσα σκέφτεται ή κάνει κάποιος έχουν σημασία", το να θεωρούνται ορισμένες στιγμές στη ζωή σαν σπουδαίες και οι υπόλοιπες ασήμαντες γίνεται αυθαίρετο.

Φωτογραφίζοντας απονέμεις σπουδαιότητα. Δεν υπάρχει πιθανόν θέμα που δεν μπορεί να ωραιοποιηθεί· ακόμη περισσότερο, δεν υπάρχει τρόπος για να κατασταλεί η έμφυτη τάση που έχουν όλες οι φωτογραφίες να προσδίδουν αξία στα θέματά τους. Το νόημα όμως της ίδιας της αξίας μπορεί να μεταποιηθεί — όπως και έχει γίνει στη σύγχρονη κουλτούρα της φωτογραφικής εικόνας που είναι μια παρωδία του ευαγγελίου του Γουίτμαν. Στα αρχοντικά της προδημοκρατικής κουλτούρας, όποιος φωτογραφίζεται είναι διασημότητα. Στο ανοιχτό πεδίο της αμερικανικής εμπειρίας, όπως αυτή αρχειοθετείται από το πάθος του Γουίτμαν και σταθμίζεται με το ανασήκωμα των ώμων του Γουώρχολ, ο καθένας είναι διασημότητα. Καμία στιγμή δεν είναι πιο σημαντική από οποιαδήποτε άλλη στιγμή· κανένας δεν είναι περισσότερο ενδιαφέρων από οποιονδήποτε άλλον.

Η επιγραφή ενός βιβλίου με φωτογραφίες του Γουώκερ Έβανς, το οποίο εκδόθηκε από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, είναι ένα εδάφιο του Γουίτμαν που απηχεί τη θεματική της σοβαρότερης αναζήτησης της αμερικανικής φωτογραφίας:

> *Δεν αμφιβάλλω ότι το μεγαλείο και η ομορφιά του κόσμου λανθάνουν σε κάθε γιώτα του κόσμου... Δεν αμφιβάλλω ότι υπάρχουν πολύ περισσότερα στις ασημαντότητες, στα έντομα, στους χυδαίους ανθρώπους, στους σκλάβους, στους νάνους, στα αγριόχορτα, στα πεταμένα σκουπίδια, από όσα έχω υποθέσει...*

Ο Γουίτμαν νόμιζε πως δεν καταργούσε την ομορφιά αλλά τη γενίκευε. Έτσι έκαναν, για ολόκληρες γενιές, και οι πιο προικισμένοι Αμερικανοί φωτογράφοι, επιδιδόμενοι στη φανατική αναζήτηση του ασήμαντου και του χυδαίου. Για τους Αμερικανούς όμως φωτογράφους, που έχουν ωριμάσει

μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η εντολή του Γουίτμαν να καταγραφεί στην ολότητά της η υπερβολική αμεροληψία της αληθινής αμερικανικής εμπειρίας έχει ξινίσει. Φωτογραφίζοντας νάνους δεν παίρνεις μεγαλείο και ομορφιά. Παίρνεις νάνους.

Ξεκινώντας από τις φωτογραφίες οι οποίες αναπαράγονταν και καθιερώνονταν στο *Camera Work*, το μεγαλεπήβολο περιοδικό που ο Άλφρεντ Στήγκλιτζ εξέδιδε από το 1903 ως το 1917, καθώς και εκείνες που εκθέτονταν στην γκαλερί που διατηρούσε στη Νέα Υόρκη από το 1905 ως το 1917, στο νούμερο 291 της 5ης Λεωφόρου (αρχικά ονομαζόταν η Μικρή Γκαλερί του Photo–Secession, αργότερα απλώς "291") – το περιοδικό και η γκαλερί αποτελούσαν το πιο φιλόδοξο βήμα των γουιτμανικών απόψεων – η αμερικανική φωτογραφία έχει διανύσει τη διαδρομή από την επιβεβαίωση στη διάβρωση, και τελικά στην παρωδία του προγράμματος του Γουίτμαν. Η πιο εποικοδομητική φυσιογνωμία σ' αυτή την ιστορία ήταν ο Γουώκερ ΄Εβανς. ΄Ηταν ο τελευταίος μεγάλος φωτογράφος που εργάστηκε, σοβαρά και σίγουρα, με διάθεση που προερχόταν από τον ευφορικό ανθρωπισμό του Γουίτμαν, ανακεφαλαιώνοντας ό,τι είχε συμβεί ως τότε (για παράδειγμα, τις καταπληκτικές φωτογραφίες μεταναστών και εργατών του Χάιν), προλαμβάνοντας αρκετή από την ψυχρή, τραχιά, μελαγχολική φωτογραφία που ακολούθησε από τότε – όπως στην, μπροστά από την εποχή της, "μυστική" σειρά φωτογραφιών την οποία ο ΄Εβανς τράβηξε με μια κρυμμένη κάμερα μεταξύ του 1939 και 1941 από ανώνυμους επιβάτες του υπόγειου της Νέας Υόρκης. Ο ΄Εβανς όμως ήρθε σε ρήξη με τον ηρωικό τρόπο με τον οποίο η γουιτμανική όραση προπαγανδιζόταν από τον Στήγκλιτζ και τους μαθητές του, που είχαν καταφύγει στον Χάιν. Ο ΄Εβανς έβρισκε τη δουλειά του Στήγκλιτζ αρτίστικη.

΄Οπως και ο Γουίτμαν, ο Στήγκλιτζ δεν έβλεπε καμία αντίφαση ανάμεσα στην εξέλιξη της τέχνης σε μέσον ταύτισης με το κοινό και στη μεγαλοποίηση του καλλιτέχνη σ' ένα ηρωικό, ρομαντικό, αυτοεκφραζόμενο εγώ. Σ' ένα επιτηδευμένο βιβλίο του με εξαιρετικά δοκίμια, το *The Port of New York* (1924), ο Πώλ Ρόζενφελντ χαιρέτισε τον Στήγκλιτζ ως "έναν από τους πιο μεγάλους επιβεβαιωτές της ζωής. Δεν υπάρχει σ' ολόκληρο τον κόσμο κάτι τόσο λιτό, συνηθισμένο, ταπεινό, μέσα από το οποίο αυτός ο άνθρωπος του μαύρου κουτιού και του χημικού μπάνιου να μην μπορεί να εκφραστεί ολοκληρωτικά". Η φωτογράφηση, και κατά συνέπεια η λύτρωση του λιτού, συνηθισμένου και ταπεινού, είναι επίσης ένας ευφυής τρόπος ατομικής έκφρασης. "Ο φωτογράφος", γράφει ο Ρόζενφελντ για τον Στήγκλιτζ, "έχει ρίξει τα δίχτυα του καλλιτέχνη πιο βαθιά στον υλικό κόσμο από οποιονδήποτε

άλλον προγενέστερο ή σύγχρονό του." Η φωτογραφία είναι ένα είδος μεγαλοποίησης, μια ηρωική γονιμοποίηση με τον υλικό κόσμο. Όπως και ο Χάιν, ο Έβανς αναζήτησε ένα πιο απρόσωπο είδος επιβεβαίωσης, την ευγενική αποσιώπηση, τη διαυγή εγκράτεια. Ο Έβανς δεν προσπάθησε να εκφράσει τον εαυτό του ούτε στις απρόσωπες αρχιτεκτονικές νεκρές φύσεις αμερικανικών προσόψεων και στις καταγραφές εσωτερικών χώρων που του άρεσε να κάνει, ούτε στις προσεγμένες προσωπογραφίες κολλήγων του Νότου που έκανε στα τέλη της δεκαετίας του '30 (δημοσιευμένες στο βιβλίο *Let Us Now Praise Famous Men* στο οποίο συνεργάστηκε με τον Τζέημς Έητζη).

Ακόμη και χωρίς τον ηρωικό τόνο, το έργο του Έβανς αναδύεται μέσα από αυτό του Γουίτμαν: την εξάλειψη των διακρίσεων ανάμεσα στο όμορφο και το άσχημο, στο σπουδαίο και το ασήμαντο. Κάθε πράγμα ή άνθρωπος που φωτογραφίζεται γίνεται φωτογραφία· και γίνεται έτσι ηθικά ισοδύναμος με οποιαδήποτε άλλη φωτογραφία του. Η φωτογραφική μηχανή του Έβανς αποκάλυψε την ίδια φορμαλιστική ομορφιά στα εξωτερικά βικτωριανών σπιτιών της Βοστώνης στις αρχές του '30 και στα κεντρικά κτίρια καταστημάτων των πόλεων της Αλαμπάμα το 1936. Αυτή όμως ήταν εξισορρόπηση σε ψηλότερο, όχι χαμηλότερο επίπεδο. Ο Έβανς ήθελε οι φωτογραφίες του να είναι "φιλολογικές, έγκυρες, υπερβατικές". Έχοντας όμως απομακρυνθεί πλέον από το ηθικό σύμπαν του '30, αυτοί οι επιθετικοί προσδιορισμοί δεν είναι καθόλου αξιόπιστοι σήμερα. Κανένας δεν απαιτεί η φωτογραφία να είναι φιλολογική. Κανένας δεν μπορεί να φανταστεί πώς θα μπορούσε να γίνει έγκυρη. Κανένας δεν καταλαβαίνει πως οτιδήποτε, ακόμη περισσότερο μία φωτογραφία, θα μπορούσε να είναι υπερβατικό.

Ο Γουίτμαν κήρυξε τη συμπάθεια, τη συμφωνία μέσα από τη διαφωνία, την ενότητα μέσα από την ανομοιότητα. Η ιλιγγιώδης διαδρομή που προτείνεται στους προλόγους και στα ποιήματά του, ξανά και ξανά και ξανά, είναι η ψυχική επαφή με οτιδήποτε, οποιονδήποτε —συν την αισθησιακή ένωση (όταν μπορούσε να την επιτύχει). Αυτή η λαχτάρα να απευθυνθεί σε ολόκληρο τον κόσμο υπαγόρευσε επίσης τη μορφή και τον τόνο των ποιημάτων του. Τα ποιήματα του Γουίτμαν είναι μια ψυχική τεχνολογία που οδηγεί τον αναγνώστη σε μια καινούργια κατάσταση ύπαρξης (ένα είδος μικρόκοσμου της "νέας τάξης" την οποία οραματιζόταν για το καθεστώς)· είναι λειτουργικά όπως τα μαντράς —σαν τρόποι διάδοσης ενεργειακών φορτίων. Η επανάληψη, ο στομφώδης ρυθμός, οι συνεχόμενοι στίχοι και το τραβηγμένο ύφος είναι μια ορμή εγκόσμιας έμπνευσης που αποσκοπούσε να ωθήσει τους αναγνώστες να πετάξουν ψυχικά, να ανεβούν σ' εκείνο το ύψος όπου

μπορούν να ταυτιστούν με το παρελθόν και να κοινωνήσουν την αμερικανική επιθυμία. Αλλά αυτό το μήνυμα της ταύτισης με άλλους Αμερικανούς είναι πλέον ξένο προς την ιδιοσυγκρασία μας.

◗ Ο τελευταίος στεναγμός του γουιτμανικού ερωτικού εναγκαλισμού με το έθνος, σε παγκόσμια όμως κλίμακα και απογυμνωμένος από κάθε απαίτηση, ακούστηκε στην έκθεση "The Family of Man", η οποία οργανώθηκε το 1955 από τον Έντουαρντ Στάιχεν, σύγχρονο του Στήγκλιτζ και συνιδρυτή του Photo–Secession. Πεντακόσιες τρεις φωτογραφίες από διακόσιους εβδομήντα τρεις φωτογράφους, εξήντα οκτώ χωρών, υποτίθεται πως συνέκλιναν σε μία κοινή κατεύθυνση – να αποδείξουν ότι η ανθρωπότητα είναι "ένα" και πως τα ανθρώπινα όντα, με όλα τα ψεγάδια και τις κατεργαριές τους, είναι γοητευτικά πλάσματα. Οι άνθρωποι στις φωτογραφίες ήταν όλων των φυλών, ηλικιών, τάξεων, σωματικών κατασκευών. Πολλοί είχαν εξαιρετικά όμορφα σώματα· ορισμένοι είχαν όμορφα πρόσωπα. Όπως ο Γουίτμαν παρότρυνε τους αναγνώστες των ποιημάτων του να ταυτιστούν μαζί του και με την Αμερική, ο Στάιχεν έστησε την έκθεση με σκοπό να καταστήσει δυνατό σε κάθε θεατή να ταυτιστεί με πολλούς από τους ανθρώπους που απεικονίζονταν και, ενδεχομένως, με το θέμα κάθε φωτογραφίας: πολίτες όλοι της Παγκόσμιας Φωτογραφίας.

Επρόκειτο να περάσουν δεκαεπτά χρόνια προτού η φωτογραφία συγκεντρώσει ξανά τέτοια πλήθη στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης: στην αναδρομική έκθεση του έργου της Ντάιαν Άρμπους, το 1972. Στην έκθεση της Άρμπους οι 112 φωτογραφίες, όλες τραβηγμένες από το ίδιο άτομο και όλες παρόμοιες – δηλαδή, όλοι μοιάζουν (κατά μία έννοια) ίδιοι σ' αυτές – επέβαλαν ένα συναίσθημα ακριβώς αντίθετο από την καθησυχαστική ζεστασιά του υλικού του Στάιχεν. Αντί για ανθρώπους των οποίων η εμφάνιση είναι ευχάριστη, αντιπροσωπευτικούς τύπους με τις συνήθειές τους, η έκθεση της Άρμπους παρέταξε τέρατα και οριακές περιπτώσεις – οι περισσότεροι ήταν άσχημοι· φορούσαν αλλόκοτα ή κακόγουστα ρούχα· βρίσκονταν σε αποπνικτικό ή γυμνό περιβάλλον – που είχαν σταματήσει για να ποζάρουν ή, συχνά, για να ατενίσουν το θεατή με ειλικρίνεια και εμπιστοσύνη. Η δουλειά της Άρμπους δεν προσκαλεί τους θεατές να ταυτιστούν με τους παρίες και τους κακόμοιρους ανθρώπους που φωτογράφησε. Η ανθρωπότητα δεν είναι "ένα".

Τη δεκαετία του '70, οι καλοπροαίρετοι ήταν πρόθυμοι να προβλημα-

τιστούν από το αντι–ανθρωπιστικό μήνυμα το οποίο μετέφεραν οι φωτογραφίες της Άρμπους, ακριβώς όπως τη δεκαετία του '50 επιθυμούσαν να τους παρηγορήσει και να τους αποσπάσει την προσοχή ο συναισθηματικός ανθρωπισμός. Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο μηνύματα δεν υπάρχει τόσο μεγάλη διαφορά όση ίσως νομίζει κανείς. Η έκθεση του Στάιχεν κοιτούσε ψηλά και η έκθεση της Άρμπους χαμηλά, αλλά και οι δύο εμπειρίες απέκλειαν εξίσου αποτελεσματικά την ιστορική κατανόηση της πραγματικότητας.

Ο Στάιχεν, με την επιλογή φωτογραφιών που έκανε, παραδέχεται πως οι ανθρώπινες συνθήκες και η ανθρώπινη φύση είναι κοινά για όλους. Με σκοπό να δείξει ότι οι άνθρωποι γεννιούνται, εργάζονται, γελούν και πεθαίνουν παντού με τον ίδιο τρόπο, η έκθεση "The Family of Man" αρνείται το ειδικό βάρος της ιστορίας – τις γνήσιες και ιστορικώς ενσωματωμένες διαφορές, αδικίες και συγκρούσεις. Οι φωτογραφίες της Άρμπους υποσκάπτουν την πολιτική εξίσου αποφασιστικά, προτείνοντας έναν κόσμο στον οποίο ο καθένας είναι ξένος, ανέλπιδα απομονωμένος, εγκλωβισμένος σε μηχανικές, ακρωτηριασμένες ταυτότητες και σχέσεις. Η ευσεβής ανάταση της φωτογραφικής ανθολογίας του Στάιχεν και η ψυχρή αποθάρρυνση της αναδρομικής έκθεσης της Άρμπους υποδεικνύουν πως η ιστορία και η πολιτική είναι αποκομμένες από την πραγματικότητα. Ο μεν Στάιχεν το πετυχαίνει ανάγοντας παγκοσμίως τις ανθρώπινες συνθήκες σε χαρά· η Άρμπους, εξατομικεύοντάς τες, σε φρίκη.

Η πιο εντυπωσιακή άποψη του έργου της Άρμπους είναι ότι φαίνεται να έχει καταπιαστεί με ένα από τα πιο σθεναρά εγχειρήματα της δημιουργικής φωτογραφίας – στρέφοντας την προσοχή της στα θύματα, στους δυστυχείς – αλλά χωρίς το συμπονετικό σκοπό που ένα τέτοιο έργο αναμένεται να υπηρετήσει. Το έργο της δείχνει ανθρώπους που είναι παθητικοί, αξιολύπητοι, καθώς και αποκρουστικοί, αλλά δεν εγείρει συναισθήματα συμπόνιας. Αυτό που πιο σωστά θα περιγραφόταν ως διαφοροποιημένη θέση, επαινέθηκε στις φωτογραφίες ως αμεροληψία και συμπάθεια προς τα θέματα, αλλά χωρίς συναίσθημα. Η επιθετική τους ουσιαστικά στάση προς το κοινό αντιμετωπίστηκε ως ηθικό επίτευγμα: ότι δεν επιτρέπουν στο θεατή να είναι απόμακρος από το θέμα. Οι φωτογραφίες της Άρμπους υποδηλώνουν πειστικά – με τον τρόπο με τον οποίο αποδέχονται το τρομακτικό – μιαν αφελή απλοϊκότητα που είναι τόσο σεμνή όσο και ολέθρια γιατί στηρίζεται στην απόσταση, στην προνομιακότητα, στο συναίσθημα ότι αυτό που ο θεατής καλείται να κοιτάξει είναι στην πραγματικότητα κάτι *άλλο*. Ο Μπουνιουέλ, όταν κάποια φορά ρωτήθηκε γιατί κάνει ταινίες, είπε "για να δείξω ότι αυτός δεν είναι ο

καλύτερος απ' όλους τους πιθανούς κόσμους". Η Άρμπους τραβούσε φωτογραφίες για να δείξει κάτι πιο απλό – ότι υπάρχει ένας άλλος κόσμος.

Ο άλλος κόσμος βρίσκεται, όπως πάντα, μέσα σ' αυτόν. Δείχνοντας απροκάλυπτο ενδιαφέρον για τη φωτογράφηση ανθρώπων που "δείχνουν παράξενοι", η Άρμπους βρήκε αρκετό υλικό δίπλα στο σπίτι της. Η Νέα Υόρκη με τους χορούς των τραβεστί και τα ξενοδοχεία των απόρων ήταν πλούσια σε παράξενους. Υπήρχε ακόμη το καρναβάλι στο Μέρυλαντ, όπου η Άρμπους βρήκε τον άνθρωπο με τις καρφίτσες, τον ερμαφρόδιτο με το σκύλο, τον άντρα με τα τατουάζ και έναν αλμπίνο που κατάπινε μαχαίρι· οι κατασκηνώσεις γυμνιστών στο Νιου Τζέρσεϋ και στην Πενσυλβανία· η Ντίσνεϋλαντ και ένα σκηνικό του Χόλλυγουντ με τα νεκρά, πλαστά, χωρίς ανθρώπους τοπία · και το ανεξακρίβωτο ψυχιατρείο όπου τράβηξε μερικές από τις τελευταίες και πιο ενοχλητικές φωτογραφίες της. Και υπήρχε βεβαίως η καθημερινή ζωή με την ατέλειωτη παροχή σε παραξενιές – αν κάποιος διέθετε το μάτι για να τις διακρίνει. Η φωτογραφική μηχανή έχει τη δύναμη να συλλάβει τους αποκαλούμενους φυσιολογικούς ανθρώπους με τέτοιο τρόπο ώστε να τους κάνει να δείχνουν ανώμαλοι. Ο φωτογράφος διαλέγει την παραξενιά, την κυνηγά, την καδράρει, την εμφανίζει, της δίνει τίτλο.

"Βλέπεις κάποιον στο δρόμο", έγραψε η Άρμπους, "και ουσιαστικά αυτό που προσέχεις πάνω του είναι το ψεγάδι." Η επίμονη ομοιομορφία του έργου της Άρμπους, όση διακύμανση κι αν παρουσιάζει από τη βασική θεματογραφία της, φανερώνει πως η ευαισθησία της, οπλισμένη με μία φωτογραφική μηχανή, μπορούσε να υπαινιχθεί την αγωνία, την ιδιοτροπία, την πνευματική ασθένεια σε κάθε θέμα. Δύο φωτογραφίες δείχνουν μωρά που κλαίνε· τα μωρά δείχνουν πειραγμένα, τρελά. Σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά μέτρα του διαφοροποιημένου τρόπου με τον οποίο έβλεπε η Άρμπους, το να μοιάζεις με κάποιον ή να έχεις κάτι κοινό μαζί του ήταν μια δυσοίωνη επανάληψη. Μπορεί να ήταν δύο κορίτσια (όχι αδελφές) που φορούσαν ίδια αδιάβροχα τα οποία η Άρμπους φωτογράφησε μαζί στο Σέντραλ Παρκ· ή τα δίδυμα και τρίδυμα που εμφανίζονται σε αρκετές φωτογραφίες. Πολλές φωτογραφίες σημειώνουν με βασανιστική κατάπληξη το γεγονός ότι δύο άνθρωποι σχηματίζουν ζευγάρι· και κάθε ζευγάρι είναι ένα παράξενο ζευγάρι: κανονικό ή ομοφυλόφιλο, μαύρο ή άσπρο, σ' ένα παμπάλαιο σπίτι ή σ' ένα γυμνάσιο. Οι άνθρωποι έδειχναν εκκεντρικοί γιατί δεν φορούσαν ρούχα, όπως οι γυμνιστές· ή επειδή φορούσαν, όπως η σερβιτόρα στην κατασκήνωση γυμνιστών που φοράει μια ποδιά. Οποιονδήποτε φωτογράφιζε η Άρμπους ήταν παράξενος – το αγόρι που περιμένει να παρελάσει σε μια

πορεία υπέρ του πολέμου, φορώντας το ψάθινο καπέλο του και την καρφίτσα που γράφει "Βομβαρδίστε το Ανόι"· ο Βασιλιάς και η Βασίλισσα ενός Χορού Υπερηλίκων· ένα ζευγάρι γύρω στα τριάντα από τα προάστια, ξαπλωμένο σε πολυθρόνες στο γρασίδι· η χήρα που κάθεται μόνη στην ακατάστατη κρεβατοκάμαρά της. Στη φωτογραφία "Εβραίος Γίγαντας με τους γονείς του στο σπίτι του στο Μπρονξ, Νέα Υόρκη, 1970" οι γονείς μοιάζουν με ανθρωπάκια, τόσο λανθασμένων διαστάσεων όσο και ο πελώριος γιος που κρέμεται από πάνω τους στη χαμηλοτάβανη τραπεζαρία.

Η δύναμη των φωτογραφιών της Άρμπους πηγάζει από την αντίθεση ανάμεσα στη σπαρακτική θεματογραφία τους και την ήρεμη, αληθινή προσήλωσή τους. Αυτό το είδος προσήλωσης – της προσήλωσης της φωτογράφου, της προσήλωσης του θέματος στην πράξη της φωτογράφησης – δημιουργεί το ηθικό θέατρο των άμεσων, στοχαστικών πορτραίτων της Άρμπους. Η φωτογράφος δεν κατασκόπευσε τους παράξενους και τους παρίες, δεν τους συνέλαβε εν αγνοία τους, αλλά τους πλησίασε, τους καθησύχασε – ώστε πόζαραν γι' αυτήν τόσο ήρεμα και άκαμπτα όπως θα έκανε κάθε επίσημος Βικτωριανός που στηνόταν για ένα πορτραίτο στο στούντιο της Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον. Μεγάλο μέρος του μυστηρίου των φωτογραφιών της Άρμπους εντοπίζεται στους υπαινιγμούς που αφήνουν αναφορικά με το πώς ένιωσαν τα θέματά της αφού συγκατατέθηκαν να φωτογραφηθούν. Βλέπουν τους εαυτούς τους *έτσι*; αναρωτιέται ο θεατής. Ξέρουν άραγε πόσο αλλόκοτοι είναι; Φαίνεται πως δεν ξέρουν.

Το θέμα των φωτογραφιών της Άρμπους είναι, για να δανειστούμε τον επιβλητικό Εγκελιανό χαρακτηρισμό, "η δυστυχισμένη συνείδηση". Αλλά οι περισσότεροι ρόλοι στο Γκραν Γκινιόλ της Άρμπους φαίνονται να μην ξέρουν πως είναι άσχημοι. Η Άρμπους φωτογραφίζει ανθρώπους σε διάφορους βαθμούς άγνοιας, έλλειψης συναίσθησης για τον πόνο και την ασχήμια τους. Αυτό αναγκαστικά περιορίζει τα είδη φρίκης τα οποία θα ενδιαφερόταν να φωτογραφήσει: εξαιρεί αυτούς που υποφέρουν και υποτίθεται πως το γνωρίζουν, όπως είναι τα θύματα ατυχημάτων, πολέμων, λιμών και πολιτικών διώξεων. Η Άρμπους ποτέ δεν θα τραβούσε φωτογραφίες από ατυχήματα, γεγονότα που διακόπτουν μία ζωή· ειδικευόταν σε ιδιωτικά στραπατσαρίσματα που εξελίσσονταν σε αργή κίνηση, τα περισσότερα από τα οποία είχαν αφετηρία τη γέννηση του ατόμου.

Αν και οι περισσότεροι θεατές φαντάζονται πως αυτοί οι άνθρωποι, οι πολίτες του σεξουαλικού υποκόσμου καθώς και οι γενετικά παράξενοι, είναι δυστυχισμένοι, λίγες από τις φωτογραφίες στην πραγματικότητα φανερώ-

νουν συναισθηματική δυσφορία. Οι φωτογραφίες των απόκληρων και των αληθινά παράξενων δεν τονίζουν τον πόνο τους, παρά μάλλον την ανεξαρτησία και την αυτονομία τους. Οι μιμητές γυναικών στα καμαρίνια τους, ο Μεξικανός νάνος στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του στο Μανχάταν, οι μικροσκοπικοί Ρώσοι σε μία τραπεζαρία στον 100ό Δρόμο, και το σινάφι τους, παρουσιάζονται εύθυμοι, αποδεχόμενοι τον εαυτό τους, πραγματικοί. Ο πόνος είναι περισσότερο ευανάγνωστος στα πορτραίτα των φυσιολογικών: το ηλικιωμένο ζευγάρι που φιλονικεί στο παγκάκι του πάρκου, η μπαργούμαν από τη Νέα Ορλεάνη με το σκύλο ενθύμιο στο σπίτι της, το αγόρι στο Σέντραλ Παρκ που σφίγγει τη χειροβομβίδα–παιχνίδι στην παλάμη του.

Ο Μπρασσάι κατήγγειλε τους φωτογράφους που προσπαθούν να παγιδεύσουν τα θέματά τους εκτός θέσης, με την εσφαλμένη πεποίθηση ότι κάτι ξεχωριστό γύρω από αυτούς θα αποκαλυφθεί*. Στον κόσμο που έχει αποικήσει η Άρμπους, τα υποκείμενα πάντοτε αποκαλύπτουν τους εαυτούς τους. Δεν υπάρχει αποφασιστική στιγμή. Η άποψη της Άρμπους ότι η αυτοαποκάλυψη είναι μια διαρκής, ομοιόμορφα κατανεμημένη διεργασία, είναι ένας άλλος τρόπος διαφύλαξης της Γουιτμανικής προσταγής: μεταχειρίσου όλες τις στιγμές σαν να έχουν την ίδια σημασία. Όπως ο Μπρασσάι, έτσι και η Άρμπους ήθελε τα θέματά της να έχουν πλήρη συνείδηση, επίγνωση της πράξης στην οποία συμμετέχουν. Αντί να καλοπιάσει τα θέματά της με μία φυσική ή τυπική στάση, τα ενθαρρύνει να είναι αδέξια – δηλαδή να ποζάρουν (έτσι λοιπόν η αποκάλυψη του εαυτού ταυτίζεται με το παράξενο, το εκκεντρικό, το στραβό). Καθώς στέκονται ή κάθονται άκαμπτα, φαίνονται σαν εικόνες του εαυτού τους.

Στις περισσότερες φωτογραφίες της Άρμπους, τα θέματα κοιτάζουν κατευθείαν μέσα στην κάμερα. Αυτό συχνά τα κάνει να φαίνονται ακόμη πιο παράξενα, σχεδόν παρανοϊκά. Συγκρίνετε τη φωτογραφία του Λαρτίγκ του 1912, που δείχνει μία γυναίκα με πέπλο και καπέλο με φτερά ("Αγώνας Ταχύτητας στη Νίκαια"), μ' αυτήν της Άρμπους "Γυναίκα με πέπλο στην Πέμπτη Λεωφόρο, Νέα Υόρκη, 1968". Εκτός από τη χαρακτηριστική ασχήμια του θέματος της Άρμπους (το θέμα του Λαρτίγκ είναι, εξίσου χαρακτηριστι-

---

* *Που δεν είναι λάθος τελικά. Υπάρχει κάτι στα πρόσωπα των ανθρώπων όταν δεν γνωρίζουν ότι παρατηρούνται, που δεν εμφανίζεται ποτέ όταν το γνωρίζουν. Αν δεν ξέραμε πώς πήρε ο Γουώκερ Έβανς τις φωτογραφίες του από τον υπόγειο (ταξιδεύοντας με τα υπόγεια τραίνα της Νέας Υόρκης εκατοντάδες ώρες, όρθιος, με τον φακό της μηχανής να ξεπροβάλλει μέσα από δυό κουμπιά του πανωφοριού του), θα ήταν προφανές από τις ίδιες τις εικόνες ότι οι καθισμένοι επιβάτες, αν και φωτογραφημένοι μετωπικά και από κοντά, δεν γνώριζαν ότι φωτογραφίζονταν· οι εκφράσεις τους ήταν προσωπικές, όχι αυτές που θα πρόσφεραν στη φωτογραφική μηχανή.*

κά, όμορφο), αυτό που κάνει τη γυναίκα να φαίνεται παράξενη στη φωτογραφία της Άρμπους είναι η αυθάδης φυσικότητα της πόζας της. Αν η γυναίκα του Λαρτίγκ κοιτούσε προς τα πίσω, ίσως να έμοιαζε το ίδιο παράξενη.

Η αντιμετώπιση της κάμερας κατά πρόσωπο σημαίνει, στη συνηθισμένη ρητορική του πορτραίτου, επισημότητα, ειλικρίνεια, το φανέρωμα της ουσίας του θέματος. Αυτός είναι ο λόγος που η μετωπικότητα φαίνεται ορθή για τις φωτογραφίες τελετών (όπως οι γάμοι, οι αποφοιτήσεις), αλλά λιγότερο κατάλληλη για τοιχοκολλημένες φωτογραφίες που διαφημίζουν πολιτικούς υποψήφιους. (Για τους πολιτικούς το βλέμμα τριών τετάρτων συνηθίζεται περισσότερο: ένα βλέμμα που ατενίζει ψηλά μάλλον παρά κοιτάζει κατά πρόσωπο, προτείνοντας, αντί της επαφής με το θεατή στο παρόν, μια περισσότερο εξευγενισμένη, αφηρημένη σχέση στο μέλλον.) Αυτό που κάνει τη χρήση της μετωπικής στάσης από την Άρμπους τόσο εντυπωσιακή, είναι ότι τα θέματά της συχνά είναι άνθρωποι που δεν θα περίμενε κανείς να παραδοθούν στη φωτογραφική μηχανή με τέτοια φιλικότητα και απλοϊκότητα. Έτσι, η μετωπικότητα στις φωτογραφίες της Άρμπους υπονοεί επίσης με τον πιο ζωηρό τρόπο τη συνεργασία του θέματος. Για να κάνει αυτούς τους ανθρώπους να ποζάρουν, η φωτογράφος έπρεπε να κερδίσει την εμπιστοσύνη τους, να γίνει "φίλη" τους.

Η πιο τρομακτική ίσως σκηνή στην ταινία του Τεντ Μπράουνιγκ, *Freaks* (*Τα Τέρατα*, 1932), είναι όταν στο γαμήλιο τραπέζι κρετίνοι, γενειοφόρες γυναίκες, δίδυμοι σιαμαίοι και ζωντανοί κορμοί σωμάτων χορεύουν και τραγουδούν την αποδοχή τους από τη μοχθηρή, κανονικών διαστάσεων Κλεοπάτρα, η οποία μόλις έχει παντρευτεί τον αφελή μικροσκοπικό πρωταγωνιστή. "Μία από εμάς! Μία από εμάς! Μία από εμάς!" ψέλνουν καθώς ένα κύπελλο αγάπης κάνει το γύρο του τραπεζιού από στόμα σε στόμα, για να παρουσιαστεί τελικά στην αηδιασμένη νύφη από ένα διαχυτικό νάνο. Η Άρμπους είχε ίσως υιοθετήσει μία υπεραπλουστευμένη θέση για τη χάρη, την υποκρισία και την ανησυχία της αδελφοποίησής της με τους παράξενους. Την ευφορία της ανακάλυψης ακολουθούσε η συγκίνηση του να έχεις κερδίσει την εμπιστοσύνη τους, να μην τους φοβάσαι, να έχεις κυριαρχήσει στην αποστροφή σου. "Το να φωτογραφίζω παράξενους ήταν τρομερή συγκίνηση για μένα", εξήγησε η Άρμπους. "Απλώς τους λάτρευα."

▶ Οι φωτογραφίες της Ντάιαν Άρμπους ήταν ήδη φημισμένες σε όσους παρακολουθούσαν τη φωτογραφία, όταν αυτοκτόνησε το 1971· όπως συνέβη

όμως και με τη Σύλβια Πλαθ, το ενδιαφέρον που έχει προσελκύσει η δουλειά της μετά θάνατον είναι μιας άλλης τάξης μεγέθους —ένα είδος αποθέωσης. Το γεγονός της αυτοκτονίας της φαίνεται να εγγυάται ότι η δουλειά της είναι ειλικρινής, όχι ηδονοβλεπτική, συμπονετική, όχι ψυχρή. Η αυτοκτονία της κάνει επίσης τις φωτογραφίες να φέρνουν μεγαλύτερη αναστάτωση, σαν να αποδείχτηκε πως ήταν επικίνδυνες και για την ίδια.

Η ίδια επισήμανε την πιθανότητα. "Τα πάντα είναι τόσο υπέροχα, σου κόβεται η ανάσα. Σέρνομαι με το στομάχι μου, όπως στις πολεμικές ταινίες." Ενώ η φωτογραφία είναι κανονικά μια παντοδύναμη θέση από κάποια απόσταση, υπάρχει μία περίπτωση στην οποία οι άνθρωποι σκοτώνονται για να πάρουν φωτογραφίες: όταν φωτογραφίζουν ανθρώπους να σκοτώνονται μεταξύ τους. Μόνο η φωτογραφία πολέμου συνδυάζει την ηδονή της όρασης με τον κίνδυνο. Οι φωτογράφοι πολέμου δεν μπορούν να αποφύγουν τη συμμετοχή στη φονική δραστηριότητα που καταγράφουν: φοράνε ακόμη και στρατιωτικές φόρμες, αν και χωρίς διακριτικά βαθμών. Η ανακάλυψη (μέσω της φωτογράφησης) ότι η ζωή είναι "πραγματικά ένα μελόδραμα", η αντίληψη της φωτογραφικής μηχανής ως επιθετικού όπλου, υπονοούν πως θα υπάρξουν απώλειες. "Είμαι σίγουρη πως υπάρχουν όρια", έγραψε. "Ο Θεός ξέρει πως, όταν τα στρατεύματα αρχίζουν να προελαύνουν προς το μέρος σου, αγγίζεις εκείνο το τρομερό συναίσθημα ότι μπορεί κάλλιστα να σκοτωθείς." Τα λόγια της Άρμπους περιγράφουν αναδρομικά ένα είδος θανάτου σε μάχη: υπερβαίνοντας κάποια όρια, έπεσε σε ψυχική ενέδρα, θύμα της δικής της αμεροληψίας και περιέργειας.

Σύμφωνα με τον παλιό μύθο του καλλιτέχνη, καθένας που έχει την τόλμη να περάσει μια περίοδο στην κόλαση, διακινδυνεύει να μη βγει ζωντανός ή να επιστρέψει με ψυχικές βλάβες. Ο ηρωικός αβαν-γκαρντισμός της γαλλικής λογοτεχνίας του τέλους του 19ου αιώνα και της αρχής του 20ού, μας προμηθεύει ένα αξιομνημόνευτο πάνθεον καλλιτεχνών που απέτυχαν να επιζήσουν ύστερα από τα ταξίδια τους στην κόλαση. Και πάλι, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη δραστηριότητα ενός φωτογράφου που είναι πάντοτε εκούσια και στη δραστηριότητα ενός συγγραφέα που μπορεί και να μην είναι. Καθένας έχει το δικαίωμα, αισθάνεται ίσως την υποχρέωση, να δώσει φωνή στο δικό του πόνο —που είναι, σε κάθε περίπτωση, δική του ιδιοκτησία. Μόνο εθελοντικά όμως μπορεί κανείς να αναζητήσει τον πόνο των άλλων.

Έτσι, αυτό που τελικώς είναι περισσότερο ενοχλητικό στις φωτογραφίες της Άρμπους δεν είναι διόλου το θέμα τους, αλλά η εντύπωση που αφήνει

αθροιστικά η συνείδηση της φωτογράφου: η αίσθηση πως αυτό που παρουσιάζεται είναι ακριβώς μία ιδιωτική όραση, κάτι εθελοντικό. Η Άρμπους δεν ήταν μια ποιήτρια που σκάλιζε τα σωθικά της για να κατανοήσει το δικό της πόνο, αλλά μία φωτογράφος που αποτολμούσε να *συλλέξει* οδυνηρές εικόνες από τον κόσμο. Και για τον πόνο που επιζητά κανείς, αντί απλώς να τον νιώθει, ίσως υπάρχει μία όχι και τόσο προφανής εξήγηση. Κατά τον Ράιχ, η προτίμηση του μαζοχιστή για τον πόνο δεν πηγάζει από την αγάπη στον πόνο, αλλά από την ελπίδα να προκληθεί, μέσω του πόνου, μια ισχυρή συγκίνηση· αυτοί που υποφέρουν από συναισθηματική ή αισθητηριακή αναλγησία προτιμούν τον πόνο από το να μη νιώθουν τίποτε απολύτως. Στην ερώτηση όμως γιατί οι άνθρωποι αποζητούν τον πόνο, υπάρχει και μία άλλη εξήγηση η οποία φαίνεται επίσης ορθή: ότι τον αναζητούν όχι για να νιώσουν περισσότερα, αλλά λιγότερα.

Ενόσω το να βλέπεις φωτογραφίες της Άρμπους είναι, αναντιρρήτως, μία δοκιμασία, αποτελεί το τυπικό είδος τέχνης που είναι δημοφιλές αυτή την εποχή στην τάξη των καλλιεργημένων αστών: η τέχνη που αποτελεί εκούσια δοκιμή αντοχής. Οι φωτογραφίες της προσφέρουν μια ευκαιρία για να επιδειχθεί πως η φρίκη της ζωής μπορεί να αντιμετωπιστεί χωρίς ναυτία. Η φωτογράφος κάποτε έπρεπε να πει στον εαυτό της, εντάξει, μπορώ να το δεχτώ αυτό· ο θεατής είναι ευπρόσδεκτος να δηλώσει το ίδιο.

Το έργο της Άρμπους είναι μία ενδεικτική περίπτωση της τάσης που κυριαρχεί στις καπιταλιστικές χώρες για την υψηλή τέχνη: να καταπνίξει ή τουλάχιστον να ελαττώσει την ηθική και αισθητηριακή αηδία. Μεγάλο κομμάτι της μοντέρνας τέχνης αφιερώνεται στο να χαμηλώσει το όριο του τι θεωρείται τρομερό. Κάνοντάς μας να συνηθίσουμε αυτό που παλαιότερα δεν αντέχαμε να δούμε ή να ακούσουμε, γιατί ήταν πολύ οδυνηρό, συγκλονιστικό ή ενοχλητικό, η τέχνη διαφοροποιεί τα ήθη – τον κορμό ψυχικών εθίμων και δημόσιων μέτρων που χαράζει ένα ασαφές όριο ανάμεσα στο συναισθηματικά και αυθόρμητα ανυπόφορο και σ' αυτό που δεν είναι. Η σταδιακή καταστολή της αηδίας μας φέρνει πιο κοντά σε μία μάλλον επίσημη αλήθεια – αυτήν της αυθαιρεσίας των ταμπού που κατασκευάζονται από την τέχνη και τα ήθη. Η ικανότητά μας όμως να χωνέψουμε την εμφάνιση του αλλόκοτου στις εικόνες (κινητές ή ακίνητες) και το γραπτό λόγο έχει ακριβό τίμημα. Η ικανότητα αυτή, μακροπρόθεσμα, δεν φαίνεται να μας απελευθερώνει αλλά να μας αφαιρεί κάτι: η ψευδο–οικειότητα με το τρομακτικό κάνει την αποξένωση πιο έντονη, αφήνοντας μικρότερα περιθώρια για αντίδραση στην πραγματική ζωή. Αυτό που συμβαίνει με τα συναισθήματα των ανθρώπων,

όταν εκτίθενται για πρώτη φορά στις σημερινές συνοικιακές πορνογραφικές ταινίες ή στις καθημερινές τηλεοπτικές ασχήμιες, δεν απέχει και πολύ από αυτό που αισθάνονται όταν βλέπουν για πρώτη φορά φωτογραφίες της Άρμπους.

Οι φωτογραφίες κάνουν μια συμπονετική αντίδραση να φαίνεται αταίριαστη. Το κλειδί είναι να μην ταράζεται κανείς, να είναι σε θέση να αντιμετωπίσει το τρομακτικό γαλήνια. Αυτή η ματιά όμως, που δεν είναι (κατά κύριο λόγο) συμπονετική, είναι ένα ειδικό, σύγχρονο, ηθικό κατασκεύασμα: καλόκαρδο, σίγουρα όχι κυνικό, αλλά απλώς (ή λανθασμένα) αφελές. Για την οδυνηρή, εφιαλτική πραγματικότητα που συναντούσε εκεί έξω, η Άρμπους χρησιμοποίησε επίθετα όπως "τρομερή", "ενδιαφέρουσα", "απίστευτη", "φανταστική", "αισθησιακή" –το παιδιάστικο θαύμα της ποπ νοοτροπίας. Η φωτογραφική μηχανή –σύμφωνα με την επιτηδευμένα απλοϊκή εντύπωσή της για εκείνο το οποίο αναζητά ο φωτογράφος– είναι μια συσκευή που αιχμαλωτίζει τα πάντα, ξελογιάζει τα θέματα και φανερώνουν τα μυστικά τους, διευρύνει την εμπειρία. Το να φωτογραφίζεις ανθρώπους, κατά την Άρμπους, είναι αναγκαστικά "σκληρό", "ωμό". Το σημαντικό είναι να μην ανοιγοκλείνεις τα μάτια.

"Η φωτογραφία ήταν μία μορφή άδειας για να πηγαίνω όπου ήθελα και να κάνω ό,τι ήθελα", έγραψε η Άρμπους. Η φωτογραφική μηχανή είναι ένα είδος διαβατηρίου που εξουδετερώνει ηθικούς φραγμούς και κοινωνικές αναστολές, απελευθερώνοντας το φωτογράφο από κάθε ευθύνη απέναντι στους ανθρώπους που φωτογραφίζει. Όλο το ζήτημα με τη φωτογράφηση ανθρώπων είναι πως δεν επεμβαίνεις στη ζωή τους, απλώς την επισκέπτεσαι. Ο φωτογράφος είναι ο μεγαλύτερος τουρίστας, μια προέκταση του ανθρωπολόγου, που επισκέπτεται τους ιθαγενείς και επιστρέφει με πληροφορίες για τα εξωτικά καμώματα και τα παράξενα εργαλεία τους. Ο φωτογράφος πάντοτε προσπαθεί να κατακτήσει νέες εμπειρίες ή να κοιτάξει με φρέσκο τρόπο γνωστά θέματα –να αγωνιστεί ενάντια στην ανία. Γιατί η ανία είναι η αντίστροφη όψη του συναρπαστικού: και τα δύο στηρίζονται περισσότερο στο να είναι έξω παρά μέσα σε μια κατάσταση και το ένα οδηγεί στο άλλο. "Οι Κινέζοι έχουν μια θεωρία που λέει πως για να φτάσεις στο συναρπαστικό περνάς μέσα από την ανία", σημείωσε η Άρμπους. Φωτογραφίζοντας έναν τρομακτικό υπο–κόσμο (και έναν απελπισμένο, πλαστικό υπερ–κόσμο), δεν είχε την πρόθεση να εισχωρήσει στον τρόμο που νιώθουν οι νόμιμοι κάτοικοι αυτών των κόσμων. Αυτοί θα παραμείνουν εξωτικοί, άρα "απίθανοι". Η άποψή της παραμένει πάντοτε η άποψη κάποιου που βρίσκεται απέξω.

"Πολύ λίγο μ' ενδιαφέρει να φωτογραφήσω ανθρώπους που είναι γνωστοί ή, ακόμη, θέματα γνωστά", έγραψε η Άρμπους. "Συναρπάζομαι όταν δεν έχω καν ακούσει γι' αυτούς." Όσο κι αν την προσέλκυαν οι ανάπηροι και οι άσχημοι, η Άρμπους ποτέ δεν θα φωτογράφιζε θαλιδομιδικά μωρά* ή θύματα ναπάλμ – αυτό το είδος δημόσιας φρίκης, τις δυσμορφίες που συνοδεύονται από συναισθηματικές ή ηθικές αναφορές. Η Άρμπους δεν ενδιαφερόταν για την ηθική δημοσιογραφία. Διάλεγε θέματα τα οποία πίστευε πως είχαν βρεθεί να τριγυρίζουν εδώ κι εκεί, χωρίς να τους έχουν προσαφθεί αξίες. Είναι, υποχρεωτικά, μη ιστορικά θέματα, ιδιωτική μάλλον παρά δημόσια παθολογία, μυστικές μάλλον παρά φανερές ζωές.

Η κάμερα, σύμφωνα με την Άρμπους, φωτογραφίζει το άγνωστο. Άγνωστο όμως σε ποιον; Άγνωστο σ' αυτόν που είναι προστατευμένος, που έχει ανατραφεί να αντιδρά ηθικά και φρόνιμα. Όπως και ο Ναθάναελ Γουέστ, ένας άλλος καλλιτέχνης που γοητευόταν από τους παραμορφωμένους και τους ακρωτηριασμένους, η Άρμπους προερχόταν από εβραϊκή οικογένεια η οποία διέθετε ευχέρεια λόγου, καταπιεστικά υγιή σκέψη, ήταν εριστική, καλοστεκούμενη και για την οποία οι σεξουαλικές προτιμήσεις της μειοψηφίας απείχαν πολύ από το να είναι γνωστές, ενώ η ανάληψη ρίσκου αποδοκιμαζόταν σαν άλλη μία μη εβραϊκή μορφή τρέλας. "Ένα από τα πράγματα από τα οποία νομίζω ότι υπέφερα όταν ήμουν παιδί", έγραψε η Άρμπους, "ήταν πως δεν γνώρισα ποτέ τη δυστυχία. Ήμουν περιορισμένη σε έναν μη πραγματικό χώρο... Και η αίσθηση πως ήμουν απρόσβλητη, όσο κι αν φαίνεται γελοίο, ήταν οδυνηρή." Νιώθοντας την ίδια δυσαρμονία, ο Γουέστ το 1927 έπιασε δουλειά νυχτερινού υπαλλήλου σ' ένα βρομερό ξενοδοχείο του Μανχάτταν. Για την Άρμπους, ο τρόπος να προκαλέσει την εμπειρία και κατά συνέπεια να αποκτήσει μια αίσθηση πραγματικότητας, ήταν η φωτογραφική μηχανή. Με τον όρο εμπειρία υπονοείται αν όχι η υλική δυστυχία, τουλάχιστον η ψυχολογική – το σοκ του να βυθίζεσαι σε εμπειρίες που δεν μπορούν να ωραιοποιηθούν, να έρχεσαι σε επαφή με το ταμπού, το διεστραμμένο, το κακό.

Το ενδιαφέρον της Άρμπους για τους παράξενους εκφράζει την επιθυμία να παραβιάσει την ίδια της την αθωότητα, να υποσκάψει την αίσθηση της προνομιακότητάς της, να ωθήσει την ανατροπή της ασφάλειάς της. Εκτός από τον Γουέστ, η δεκαετία του '30 μας πρόσφερε λίγα παραδείγματα τέτοιας

**σμτφρ.: Η θαλιδομίδη αποτέλεσε φάρμακο εκλογής τον προηγούμενο αιώνα για τη θεραπεία της σύφιλης. Τα παιδιά που γεννιούνταν από μητέρα που έκανε χρήση θαλιδομήδης παρουσίαζαν "φωκομέλεια", μια τρομερή αναπηρία στα χέρια.*

δυσφορίας. Περισσότερο θυμίζει την τυπική στάση του μορφωμένου μεσοαστού που ενηλικιώθηκε ανάμεσα στο 1945 και το 1955 – μια ευαισθησία που επρόκειτο ν' ανθήσει ακριβώς τη δεκαετία του '60.

Η δεκαετία του σοβαρού έργου της Άρμπους συμπίπτει και ταιριάζει με τη δεκαετία του '60, τη δεκαετία στην οποία οι παράξενοι απέκτησαν δημοσιότητα και έγιναν ένα ασφαλές, αποδεκτό θέμα για την τέχνη. Αυτό που στη δεκαετία του '30 προκαλούσε αγωνία – όπως η *Miss Lonelyhearts* και το *The day of the Locust* – στη δεκαετία του '60 θα προκαλούσε τέλεια νεκρική απάθεια ή σίγουρη απόλαυση (όπως στις ταινίες των Φελλίνι, Αρραμπάλ, Τζοντορόβσκι, σε αντεργκράουντ κόμικ ή ροκ θεάματα). Στην αρχή της δεκαετίας του '60 το επιτυχημένο Freak Show του Κόνυ Άιλαντ κηρύχτηκε παράνομο· η πίεση που ασκείται είναι να ξεριζωθούν τα αγριόχορτα, οι τραβεστί και οι απατεώνες από την Τάιμς Σκουέαρ, για να γεμίσει με ουρανοξύστες. Καθώς οι κάτοικοι των απόκληρων υπο-κόσμων εκδιώκονται από τον περιορισμένο χώρο τους – απαγορευμένοι ως απρεπείς, ως δημόσια ενόχληση, χυδαίοι ή απλώς ζημιογόνοι – καταλήγουν όλο και περισσότερο να διεισδύουν στη συνείδηση ως θεματογραφία της τέχνης, αποκτώντας κάποια αόριστη νομιμότητα και μεταφορική συγγένεια η οποία δημιουργεί όλο και μεγαλύτερη απόσταση.

Ποιος θα μπορούσε να εκτιμήσει καλύτερα την αλήθεια των αλλόκοτων από κάποιον σαν την Άρμπους, που ήταν εξ επαγγέλματος φωτογράφος μόδας – κατασκευάστρια του καλλωπιστικού ψέματος που αποκρύπτει τις αδιόρθωτες ανισότητες της γέννησης, της τάξης και της σωματικής διάπλασης. Αντίθετα όμως με τον Γουώρχολ, που δούλεψε πολλά χρόνια ως εμπορικός καλλιτέχνης, η Άρμπους δεν δημιούργησε το σοβαρό έργο της παιχνιδίζοντας και προωθώντας την αισθητική της εκθαμβωτικής γοητείας στην οποία είχε μαθητεύσει, αλλά γυρίζοντας ολοκληρωτικά την πλάτη σ' αυτήν. Η δουλειά της Άρμπους ήταν αντιδραστική – αντιδραστική στους καλούς τρόπους, σε ό,τι ήταν αποδεκτό. Ήταν ο τρόπος της να πει: στο διάβολο το *Vogue*, στο διάβολο η μόδα, στο διάβολο ό,τι είναι όμορφο. Η πρόκληση αυτή παίρνει δύο όχι απολύτως συμβατές μορφές. Η μία είναι η εξέγερση ενάντια στην εβραϊκή υπεραναπτυγμένη ηθική λογική. Η άλλη εξέγερση, πολύ ηθικολογική επίσης, στρέφεται ενάντια στον κόσμο της επιτυχίας. Η ηθικολογική ανατροπή προκρίνει την αποτυχία στη ζωή ως αντίδοτο της επιτυχίας στη ζωή. Η αισθητική ανατροπή, την οποία τα σίξτις επρόκειτο με περίεργο τρόπο να οικειοποιηθούν, προκρίνει το τρενάκι του τρόμου ως αντίδοτο στην ανιαρή ζωή.

Το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς της Άρμπους πηγάζει από την αισθητική του Γουώρχολ, δηλαδή ορίζεται σε συνάρτηση με τους δίδυμους πόλους της πλήξης και του αλλόκοτου· αλλά δεν έχει το ύφος του Γουώρχολ. Η Άρμπους δεν διέθετε ούτε το ναρκισσισμό του Γουώρχολ και την ιδιοφυία του για δημοσιότητα, ούτε την αυτοπροστατευτική ηπιότητα με την οποία δημιουργούσε μόνωση ανάμεσα στον εαυτό του και το αλλόκοτο, ούτε το συναισθηματισμό του. Είναι απίθανο να ένιωσε ποτέ ο Γουώρχολ, ο οποίος κατάγεται από οικογένεια εργατικής τάξης, την αμφιβολία για την επιτυχία που βασάνισε τα παιδιά των εβραϊκών μεγαλοαστικών τάξεων τη δεκαετία του '60. Για κάποιον που ανατράφηκε ως Καθολικός όπως ο Γουώρχολ (και ουσιαστικά όλοι στην παρέα του), η γοητεία του κακού έρχεται πολύ πιο ειλικρινά απ' ότι σε κάποιον με εβραϊκή καταγωγή. Σε σύγκριση με τον Γουώρχολ, η Άρμπους δείχνει εντυπωσιακά πιο ευάλωτη, αθώα – και σίγουρα πιο πεσιμίστρια. Η δαντική της όραση για την πόλη (και τα προάστια) δεν έχει αποθέματα ειρωνείας. Αν και αρκετό από το υλικό της Άρμπους είναι το ίδιο με αυτό που απεικονίζεται, για παράδειγμα, στο *Chelsea Girls* (1966) του Γουώρχολ, οι φωτογραφίες της ποτέ δεν παίζουν με τον τρόμο, δεν τον αρμέγουν για να βγάλουν γέλιο· δεν προσφέρουν χώρο στην κοροϊδία, ούτε αφήνουν περιθώριο να βρει κανείς αξιαγάπητους τους παράξενους, όπως κάνουν οι ταινίες του Γουώρχολ και του Πώλ Μόρρισ. Για την Άρμπους οι αλλόκοτοι και η Μέση Αμερική ήταν εξίσου εξωτικά θέματα· το αγόρι που συμμετέχει στην παρέλαση υπέρ του πολέμου και η νοικοκυρά του Λέβιτταουν αποτελούσαν περιθώριο όσο κι ένας νάνος ή ένας τραβεστί· τα κατώτερα μεσοαστικά προάστια ήταν τόσο απόμακρα όσο η Τάιμς Σκουέαρ, τα άσυλα φρενοβλαβών και τα μπαρ ομοφυλόφιλων. Η δουλειά της Άρμπους εξέφρασε τη μεταστροφή της ενάντια σε ό,τι ήταν δημόσιο (όπως αυτή το βίωσε), συμβατικό, ασφαλές, καθησυχαστικό – και βαρετό – υπέρ του ιδιωτικού, κρυμμένου, άσχημου, επικίνδυνου και συναρπαστικού. Οι αντιθέσεις αυτές τώρα φαντάζουν σχεδόν παράξενες. Το ασφαλές θέμα δεν μονοπωλεί τη δημόσια εικονογραφία. Ο αλλόκοτος δεν είναι πια ιδιωτική περιοχή με δύσκολη πρόσβαση. Αλλόκοτους ανθρώπους, σεξουαλικά ατιμασμένους, συναισθηματικά κενούς βλέπουμε καθημερινά στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων, στην TV, στον υπόγειο. Ο άνθρωπος του Χομπς, αρκετά ορατός, περιφέρεται στους δρόμους με μαλλιά που γυαλίζουν.

▶ Με τη γνωστή μοντερνιστική καλλιέργεια που διέθετε – επιλέγοντας δηλαδή την αδεξιότητα, την απλοϊκότητα, την ειλικρίνεια, από τη λάμψη και

την επιφανειακότητα της υψηλής τέχνης και του εμπορίου – η Άρμπους έχει δηλώσει πως ο φωτογράφος τον οποίον ένιωσε περισσότερο κοντά της ήταν ο Γουήτζη, οι ωμές φωτογραφίες του οποίου από θύματα ατυχημάτων και εγκλημάτων φιγουράριζαν στις φυλλάδες της δεκαετίας του '40. Οι φωτογραφίες του Γουήτζη πραγματικά ταράζουν, διαθέτουν αστική αντίληψη, η ομοιότητα όμως ανάμεσα στη δουλειά του και αυτήν της Άρμπους τελειώνει εκεί. Όσο πρόθυμη κι αν ήταν να αποκηρύξει βασικά στοιχεία της φωτογραφικής της παιδείας, όπως η σύνθεση, η Άρμπους ήταν καλλιεργημένη. Και τα φωτογραφικά της κίνητρα δεν ήταν καθόλου δημοσιογραφικά. Αυτό που στις φωτογραφίες της Άρμπους φαίνεται ίσως δημοσιογραφικό, ακόμη και αισθησιακό, περισσότερο τις τοποθετεί στο κύριο ρεύμα της σουρρεαλιστικής τέχνης – η προτίμησή τους για το γκροτέσκο, η ομολογημένη αθωότητα ως προς τα θέματά τους, ο ισχυρισμός τους ότι όλα τα θέματα είναι απλά *objets trouves*.

"Ποτέ δεν θα διάλεγα ένα θέμα για ό,τι σημαίνει για μένα όταν το σκέφτομαι", έγραψε η Άρμπους, πεισματικός υπέρμαχος της σουρρεαλιστικής μπλόφας. Υποθετικά, οι θεατές δεν πρόκειται να κρίνουν τους ανθρώπους που φωτογραφίζει. Φυσικά, εμείς το κάνουμε. Ακόμη και το εύρος των θεμάτων της Άρμπους αποτελεί άποψη. Ο Μπρασσάι, που φωτογράφιζε ανθρώπους σαν αυτούς που ενδιέφεραν την Άρμπους – βλέπε την "*La Môme Bijou*" του 1932– έκανε επίσης τρυφερά αστικά τοπία, προσωπογραφίες διάσημων καλλιτεχνών. Το "Ψυχιατρείο, Νιου Τζέρσεϋ, 1924" του Λιούις Χάιν θα μπορούσε να είναι φωτογραφία από την τελευταία περίοδο της Άρμπους (με τη διαφορά ότι τα μογγολικά παιδάκια που ποζάρουν στο γρασίδι φωτογραφίζονται προφίλ και όχι μετωπικά)· τα πορτραίτα που πήρε ο Γουώκερ Έβανς το 1946 στους δρόμους του Σικάγο είναι υλικό Άρμπους, όπως είναι κι ένας αριθμός από φωτογραφίες του Ρόμπερτ Φρανκ. Η διαφορά εντοπίζεται στο εύρος θεμάτων, συναισθημάτων, που ο Χάιν, ο Μπρασάι, ο Έβανς, και ο Φρανκ φωτογράφησαν. Η Άρμπους είναι μία *auteur* με την πιο στενή έννοια, μία τόσο ειδική περίπτωση στην ιστορία της φωτογραφίας, όσο και ο Τζόρτζιο Μοράντι στην ιστορία της μοντέρνας ευρωπαϊκής ζωγραφικής, που πέρασε μισόν αιώνα ζωγραφίζοντας νεκρές φύσεις με μπουκάλια. Δεν εκτείνεται, όπως οι πιο πολλοί από τους φιλόδοξους φωτογράφους, στο πεδίο της θεματογραφίας – ούτε λιγάκι. Αντιθέτως, όλα τα θέματά της είναι ισοδύναμα. Και η πρόταση ισοδυναμίας ανάμεσα σε παράξενους, ζευγάρια προαστίων, τρελούς και γυμνιστές είναι μία πολύ ισχυρή άποψη, με ευδιάκριτη πολιτική χροιά, την οποία υιοθετούν πολλοί

μορφωμένοι, αριστεροί φιλελεύθεροι Αμερικανοί. Τα θέματα των φωτογραφιών της Άρμπους είναι όλα μέλη της ίδιας οικογένειας, κάτοικοι του ίδιου χωριού. Μόνο που συμβαίνει το χωριό των ηλιθίων να είναι η Αμερική. Αντί να φαίνεται η ταύτιση ανάμεσα σε πράγματα που είναι διαφορετικά (η δημοκρατική άποψη του Γουίτμαν), όλοι παρουσιάζονται να μοιάζουν.

Η επιτυχία των πιο αισιόδοξων ελπίδων της Αμερικής έχει καταλήξει μια πικρή, λυπητερή εμπειρία. Υπάρχει μια μελαγχολία στο αμερικανικό φωτογραφικό έργο. Η μελαγχολία όμως ήταν ήδη λανθάνουσα από την κορύφωση της γουιτμανικής επιβεβαίωσης, όπως την εκπροσωπούσε ο Στήγκλιτζ και ο κύκλος του Photo–Secession. Ο Στήγκλιτζ, ορκισμένος να λυτρώσει τον κόσμο με τη φωτογραφική του μηχανή, ήταν ακόμη συγκλονισμένος από το μοντέρνο υλικό πολιτισμό. Φωτογράφησε τη Νέα Υόρκη του 1910 με ένα περίπου δον-κιχωτικό πνεύμα – η κάμερα / κοντάρι ενάντια στον ουρανοξύστη / ανεμόμυλο. Ο Πωλ Ρόζενφελντ περιέγραψε τις προσπάθειες του Στήγκλιτζ ως "διαρκή επιβεβαίωση". Η γουιτμανική όρεξη είναι πλέον ευσεβής: ο φωτογράφος κηδεμονεύει τώρα την πραγματικότητα. Η φωτογραφική μηχανή είναι απαραίτητη για να αναδείξει κανείς συσχετισμούς σ' αυτό το "νωθρό και υπέροχο σκοτεινό στερέωμα που ονομάζεται Ηνωμένες Πολιτείες".

Μια αποστολή τόσο διαβρωμένη από αμφιβολία για την Αμερική – ακόμη και στην πιο οπτιμιστική μορφή της – θα κατέληγε προφανώς να εκφυλιστεί αρκετά σύντομα, καθώς η Αμερική μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ανοίχτηκε πιο τολμηρά στις μεγάλες επιχειρήσεις και στον καταναλωτισμό. Φωτογράφοι λιγότερο εγωιστές και με μικρότερο μαγνητισμό από τον Στήγκλιτζ, σταδιακά παράτησαν τον αγώνα. Ίσως συνεχίζουν να ασκούν την ατομική οπτική στενογραφία που ενέπνευσε ο Γουίτμαν. Χωρίς όμως την παραληρηματική δύναμη σύνθεσης του Γουίτμαν, αυτό που κατέγραφαν ήταν ασυνέχεια, συντρίμμια, μοναξιά, απληστία, στειρότητα. Ο Στήγκλιτζ, χρησιμοποιώντας τη φωτογραφία για να προκαλέσει τον υλικό πολιτισμό, ήταν με τα λόγια του Ρόζενφελντ "ο άνθρωπος που πίστευε πως η πνευματική Αμερική υπήρχε κάπου, πως η Αμερική δεν ήταν η ταφόπλακα της Δύσης". Η έμμεση πρόθεση του Φρανκ και της Άρμπους, όπως και πολλών σύγχρονων και μεταγενέστερών τους, είναι να δείξουν ότι η Αμερική είναι η ταφόπλακα της Δύσης.

Από τότε που η φωτογραφία αποσπάστηκε από τη γουιτμανική επιβεβαίωση – από τότε που έπαψε να καταλαβαίνει με ποιον τρόπο οι φωτογρα-

φίες στόχευαν να είναι φιλολογικές, έγκυρες, υπερβατικές – η καλύτερη αμερικανική φωτογραφία (και άλλα πολλά στην αμερικανική κουλτούρα) έχει αφεθεί στην παρηγοριά του Σουρρεαλισμού και η Αμερική έχει αναδειχθεί σε πεμπτουσία σουρρεαλιστικής χώρας. Είναι προφανώς πολύ εύκολο να πει κανείς πως η Αμερική είναι απλώς ένα τσίρκο τρελών, ένας ρημαγμένος τόπος – το είδος του φτηνού πεσιμισμού που είναι τυπικό της συρρίκνωσης του πραγματικού σε σουρρεαλιστικό. Η αμερικάνικη εύνοια όμως προς τους μύθους της λύτρωσης και της καταδίκης παραμένει μία από τις πιο ενεργητικές, πιο ελκυστικές πλευρές της εθνικής μας κουλτούρας. Αυτό που απέμεινε από το ανυπόληπτο όνειρο του Γουίτμαν για την πολιτιστική επανάσταση, είναι χάρτινα φαντάσματα και ένα διαπεραστικό, πνευματώδες πρόγραμμα απελπισίας.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑΣ

▸ Η φωτογραφία συνοδεύεται από την αρνητική φήμη πως είναι η πιο ρεαλιστική, συνεπώς εύκολη, από τις μιμητικές τέχνες. Στην πραγματικότητα, είναι η μόνη τέχνη που κατάφερε να πραγματοποιήσει τις μεγαλειώδεις απειλές ενός ολόκληρου αιώνα για την κατάληψη της μοντέρνας λογικής από το Σουρ-ρεαλισμό, ενώ οι περισσότερες από τις καθαρόαιμες υποψήφιες έχουν εγκαταλείψει την κούρσα.

Η ζωγραφική, ανήκοντας στις Καλές Τέχνες, μειονεκτούσε από την αρχή, με κάθε αντικείμενό της να είναι μοναδικό, χειροποίητο, αυθεντικό. Ένα επιπλέον μειονέκτημα ήταν η εξαιρετική τεχνική δεξιότητα εκείνων των ζωγράφων που συνήθως συγκαταλέγονταν στο δυναμικό των σουρρεαλιστών και οι οποίοι σπανίως φαντάζονταν τον καμβά σαν κάτι άλλο από αναπαραστατικό. Οι πίνακές τους έμοιαζαν κομψά υπολογισμένοι, αυτάρεσκα καλοφτιαγμένοι, καθόλου διαλεκτικοί. Κρατούσαν άνετη, ασφαλή απόσταση από την εριστική ιδέα του Σουρρεαλισμού να κάνει ασαφή τα σύνορα ανάμεσα στην τέχνη και σ' αυτό που λέγεται ζωή, ανάμεσα στα αντικείμενα και στα γεγονότα, ανάμεσα στο σκόπιμο και στο ακούσιο, ανάμεσα στους επαγγελματίες και στους ερασιτέχνες, ανάμεσα στο λεπτό και στο κακόγουστο, ανάμεσα στη δεξιοτεχνία και στα τυχερά σφάλματα. Το αποτέλεσμα ήταν πως ο Σουρρεαλισμός στη ζωγραφική ισοδυναμούσε απλώς με κάτι παραπάνω από τα περιεχόμενα ενός ανεπαρκώς αποθηκευμένου ονειρικού κόσμου: μερικές πνευματώδεις φαντασιώσεις, κυρίως υγρά όνειρα και αγοραφοβικοί εφιάλτες. (Μόνον όταν η φιλελεύθερη ρητορική του Σουρρεαλισμού έσπρωξε τον Τζάκσον Πόλλοκ και άλλους σ' ένα καινούργιο είδος ασεβούς αφαίρεσης, φάνηκε να έχει η σουρρεαλιστική επιταγή ευρύτερο δημιουργικό νόημα για τους ζωγράφους). Η ποίηση, η άλλη τέχνη στην οποία οι πρώτοι Σουρρεαλιστές έδειξαν ιδιαίτερη αφοσίωση, απέδωσε σχεδόν εξίσου απογοητευτικά αποτελέσματα. Οι τέχνες στις οποίες ο Σουρρεαλισμός αναγνωρίστηκε είναι τα πεζά μυθιστορήματα (ως περιεχόμενο, κυρίως, αλλά και θεματικά ήταν πολύ πιο πλούσια και πιο πολύπλοκα από τη ζωγραφική), το θέατρο, η τέχνη του ασεμπλάζ και – θριαμβευτικότερα απ' όλα – η φωτογραφία.

Το ότι η φωτογραφία είναι η μόνη τέχνη που από τη φύση της είναι σουρρεαλιστική δεν σημαίνει, παρ' όλ' αυτά, πως ακολουθεί την τύχη του επίσημου σουρρεαλιστικού κινήματος. Το αντίθετο. Οι φωτογράφοι (πολλοί από αυτούς πρώην ζωγράφοι) που ενσυνείδητα επηρεάστηκαν από το Σουρρεαλισμό, απολαμβάνουν σήμερα σχεδόν τόσο λίγη εκτίμηση, όσο και οι "πικτοριαλιστές" φωτογράφοι του 19ου αιώνα που αντέγραψαν την όψη της Beaux–Arts ζωγραφικής. Ακόμη και τα πιο χαριτωμένα *trouvailles* της δεκαε-

τίας του '20 —τα σολαριζασιόν και τα Rayographs του Μαν Ραίη, τα φωτογράμματα του Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ, οι μελέτες πολλαπλών εκφωτίσεων του Μπραγκάλια, τα φωτομοντάζ του Τζων Χάρτφηλντ και του Αλεξάντερ Ροτσένκο— έχουν καταχωρηθεί στην ιστορία της φωτογραφίας ως περιφερειακά επιτεύγματα. Οι φωτογράφοι που αναμίχθηκαν σοβαρά με τον υποθετικά επιφανειακό ρεαλισμό της φωτογραφίας, ήταν αυτοί που μετέφεραν πιο στενά τις σουρρεαλιστικές ιδιότητες της φωτογραφίας. Η σουρρεαλιστική κληρονομιά για τη φωτογραφία αποδείχτηκε ασήμαντη, καθώς το σουρρεαλιστικό ρεπερτόριο σε φαντασία και σκηνικά απορροφήθηκε γρήγορα από την υψηλή μόδα του '30 και η σουρρεαλιστική φωτογραφία πρόσφερε κυρίως ένα επιτηδευμένο ύφος προσωπογραφίας, το οποίο αναγνωριζόταν από τη χρήση των ίδιων διακοσμητικών συμβάσεων που ο Σουρρεαλισμός εισήγαγε και σε άλλες τέχνες, ειδικά στη ζωγραφική, στο θέατρο και στη διαφήμιση. Το κύριο ρεύμα της φωτογραφικής δραστηριότητας έχει δείξει ότι η σουρρεαλιστική επέμβαση ή θεατρικοποίηση του πραγματικού είναι αχρείαστα, αν όχι στ' αλήθεια περιττά. Ο Σουρρεαλισμός βρίσκεται στην καρδιά του φωτογραφικού εγχειρήματος: με την ίδια τη δημιουργία ενός αντίγραφου του κόσμου, μιας πραγματικότητας δεύτερου βαθμού, στενότερης αλλά πιο δραματικής από αυτήν την οποία αντιλαμβάνεται η φυσική όραση. Όσο λιγότερο νοθευμένη, λιγότερο φανερά χειροτεχνημένη, όσο περισσότερο απλοϊκή, τόσο πιο έγκυρη θα ήταν πιθανόν η φωτογραφία.

Ο Σουρρεαλισμός φλέρταρε πάντοτε τα ατυχήματα, καλωσόριζε το απρόσκλητο, κολάκευε την παρουσία της αταξίας. Τι θα μπορούσε να είναι περισσότερο σουρρεαλιστικό, από ένα αντικείμενο το οποίο στην ουσία παράγει τον εαυτό του, και μάλιστα με ελάχιστη προσπάθεια; Ένα αντικείμενο του οποίου η ομορφιά, οι φανταστικές αποκαλύψεις, το συναισθηματικό βάρος κινδυνεύουν να ισχυροποιηθούν περισσότερο από όποια ατυχήματα ενδεχομένως του συμβούν; Η φωτογραφία είναι αυτή που έχει δείξει με τον καλύτερο τρόπο πώς μπορούν να σταθούν δίπλα δίπλα η ραπτομηχανή και η ομπρέλα, η απροσδόκητη συνάντηση των οποίων χαιρετίστηκε από ένα μεγάλο σουρρεαλιστή ποιητή ως η επιτομή του ωραίου.

Αντίθετα από τα αντικείμενα τέχνης των προδημοκρατικών εποχών, οι φωτογραφίες δεν φαίνονται να χρωστούν πολλά στις προθέσεις του καλλιτέχνη. Οφείλουν την ύπαρξή τους μάλλον σε μία χαλαρή συνεργασία (ψευδομαγική, ψευδοτυχαία) ανάμεσα στο φωτογράφο και στο θέμα —με τη μεσολάβηση μιας όλο και πιο απλής και περισσότερο αυτόματης μηχανής, που είναι ακούραστη και η οποία, ακόμα κι όταν είναι ιδιότροπη, μπορεί να παράγει

ένα αποτέλεσμα που είναι ενδιαφέρον και ποτέ τελείως λανθασμένο. (Το λογότυπο της πρώτης Κόντακ του 1888 ήταν: "Εσείς πατάτε το κουμπί, εμείς κάνουμε τα υπόλοιπα". Ο αγοραστής έπαιρνε την εγγύηση ότι η φωτογραφία θα ήταν "χωρίς κανένα λάθος".) Στο παραμύθι της φωτογραφίας το μαγικό κουτί διασφαλίζει τη φιλαλήθεια και εξορίζει το λάθος, αντισταθμίζει την απειρία και ανταμείβει την αθωότητα.

Ο μύθος διακωμωδείται γραφικά στο βουβό φιλμ του 1928 "*The Cameraman*", στο οποίο παρουσιάζεται ένας χαζός ονειροπόλος Μπάστερ Κήτον, να αγωνίζεται μάταια με το σαραβαλιασμένο μηχάνημά του, γκρεμίζοντας πόρτες και παράθυρα κάθε φορά που σηκώνει τον τρίποδά του, χωρίς να επιτυγχάνει ποτέ να πάρει μία αξιοπρεπή σκηνή, που καταφέρνει όμως τελικά, από αμέλεια, να τραβήξει μερικά σπουδαία μέτρα φιλμ (μετατρέποντας έναν πολέμο τονγκ* στην Τσάιναταουν της Νέας Υόρκης σε φωτοδημοσιογραφική επιτυχία). Για κάποιο διάστημα είναι η μαϊμού του πρωταγωνιστή που φορτώνει την κάμερα με φιλμ και τη λειτουργεί.

◗ Το λάθος των υπέρμαχων του Σουρρεαλισμού ήταν ότι τον φαντάστηκαν σαν κάτι παγκόσμιο, δηλαδή ένα ζήτημα ψυχολογίας, ενώ ως κίνημα αποδεικνύεται το πιο τοπικό, εθνικό, ταξικά προσανατολισμένο, χρονολογημένο. Έτσι, οι πρώτες σουρρεαλιστικές φωτογραφίες προέρχονται από τα 1850, όταν οι φωτογράφοι άρχισαν να περιφέρονται στους δρόμους του Λονδίνου, του Παρισιού και της Νέας Υόρκης, αναζητώντας τη δική τους απροσχεδίαστη φέτα ζωής. Αυτές οι φωτογραφίες, συμπαγείς, συγκεκριμένες, ανεκδοτικές (μόνο που το ανέκδοτο έχει ξεθωριάσει) —στιγμές χρόνου χαμένου, αφανισμένων εθίμων— μας φαίνονται τώρα πολύ πιο σουρρεαλιστικές από κάθε φωτογραφία που γίνεται αφηρημένη και ποιητική από υπέρθεση, υποέκθεση στην εκτύπωση, σολαριζασιόν και τα σχετικά. Πιστεύοντας πως οι εικόνες τις οποίες αναζητούσαν έρχονταν από το υποσυνείδητο, του οποίου τα περιεχόμενα, σαν πιστοί φροϋδικοί, παραδέχονταν πως είναι αιώνια καθώς και παγκόσμια, οι σουρρεαλιστές παρεξήγησαν αυτό που ήταν περισσότερο ωμά συγκινητικό, παράλογο, μη αφομοιώσιμο, μυστηριώδες —το χρόνο τον ίδιο. Αυτό που κάνει τη φωτογραφία σουρρεαλιστική είναι το ακαταμάχητο πάθος της σαν μήνυμα παρελθόντος χρόνου και οι σαφείς υπαινιγμοί της για την κοινωνική τάξη.

**σμτφρ.: Κινέζικη οργάνωση στις ΗΠΑ.*

Ο Σουρρεαλισμός είναι μια αστική δυσαρέσκεια· ότι οι υπέρμαχοί του τον θεωρούσαν παγκόσμιο, είναι ένα μόνο από τα σημάδια ότι ήταν τυπικά αστικός. Όπως μια αισθητική που λαχταράει να γίνει πολιτική, ο Σουρρεαλισμός τάσσεται υπέρ του αδυνάτου, υπέρ των δικαιωμάτων μιας σχισματικής ή ανεπίσημης πραγματικότητας. Τα σκάνδαλα όμως που κολάκευσε η αισθητική του Σουρρεαλισμού αποδείχτηκαν γενικώς να είναι ακριβώς τα απλά μυστήρια που αποκρύπτονται από την αστική κοινωνική τάξη: το σεξ και η φτώχεια. Ο Έρως, τον οποίο οι πρώτοι σουρρεαλιστές τοποθέτησαν στην κορυφή της απαγορευμένης πραγματικότητας που ήθελαν να αποκαταστήσουν, αποτελούσε τμήμα του μυστηρίου της κοινωνικής θέσης. Ενώ φαινόταν να ευημερεί μεγαλοπρεπώς στα αντίθετα άκρα της κλίμακας, με τις κατώτερες τάξεις και την αριστοκρατία να θεωρούνται ως φυσιολογικά φιλελεύθερες, οι άνθρωποι της μεσαίας τάξης έπρεπε να μοχθήσουν για να κάνουν τη δική τους σεξουαλική επανάσταση. Η τάξη ήταν το βαθύτερο μυστήριο: η ανεξάντλητη λάμψη του πλούσιου και δυνατού, ο σκοτεινός εκφυλισμός του φτωχού και απόκληρου.

Η αντιμετώπιση της πραγματικότητας σαν ένα εξωτικό έπαθλο που πρέπει να καταδιωχθεί και να συλληφθεί από τον επόμενο κυνηγό–με–την–κάμερα, έχει διαπλάσει τη φωτογραφία από το ξεκίνημά της και σημαδεύει τη συγχώνευση της σουρρεαλιστικής αντικουλτούρας και του μεσοαστικού κοινωνικού τυχοδιωκτισμού. Η φωτογραφία πάντοτε γοητευόταν από τα κοινωνικά ύψη και τα ταπεινά βάθη. Αυτοί που ασχολούνται με το ντοκουμέντο (διαφορετικοί καθώς είναι από τους αυλικούς με τις κάμερες) προτιμούν τα δεύτερα. Για περισσότερο από έναν αιώνα οι φωτογράφοι πλανιούνται γύρω από τους καταπιεσμένους, παρακολουθούν σκηνές βίας – και δείχνουν θεαματικά καλή συνείδηση. Η κοινωνική αθλιότητα έχει εμπνεύσει τους βολεμένους, ωθώντας τους να πάρουν φωτογραφίες, το ευγενέστερο είδος αρπαγής, με σκοπό να καταγράψουν μια κρυμμένη πραγματικότητα, δηλαδή μια πραγματικότητα κρυμμένη από αυτούς.

Παρατηρώντας την πραγματικότητα άλλων ανθρώπων με περιέργεια, από απόσταση, με επαγγελματισμό, ο πανταχού παρών φωτογράφος λειτουργεί σαν αυτή η δραστηριότητα να υπερβαίνει τα ταξικά συμφέροντα, σαν η προοπτική της να είναι παγκόσμια. Στην πραγματικότητα, η φωτογραφία καθιερώθηκε πρώτα ως μια προέκταση του ματιού του μεσοαστού *flâneur*, του οποίου τη νοοτροπία περιέγραψε με ακρίβεια ο Μπωντλέρ. Ο φωτογράφος είναι μια ένοπλη έκδοση του μοναχικού περιπατητή που κάνει αναγνώριση, στήνει ενέδρα, περιπολεί την αστική κόλαση, ο ηδονοβλεψίας που κάνοντας

βόλτες ανακαλύπτει την πόλη σαν ένα τοπίο από φιλήδονες ακρότητες. Ειδικευμένος στις χαρές του κοιτάγματος, βαθύς γνώστης της συμπάθειας, ο *flâneur* βρίσκει τον κόσμο "γραφικό". Τα ευρήματα του *flâneur* του Μπωντλέρ βρίσκουν παραδείγματα στα στιγμιότυπα που πήρε στα 1890 ο Πωλ Μάρτιν στους δρόμους του Λονδίνου και στην ακρογιαλιά και ο Άρνολντ Τζέντε στην Τσάιναταουν του Σαν Φρανσίσκο (χρησιμοποιώντας και οι δύο κρυμμένες κάμερες), στο Παρίσι του λυκόφωτος του Ατζέ με τους λιωμένους δρόμους και τα φθαρμένα επαγγέλματα, στα δράματα σεξ και μοναξιάς που απεικονίζονται στο βιβλίο του Μπρασσάι, *Paris de Nuit* (1933), στην εικόνα της πόλης σαν θέατρο καταστροφής στο *Naked City* του Γουήτζη (1945). Ο *flâneur* δεν προσελκύεται από τις επίσημες πραγματικότητες της πόλης αλλά από τις άσχημες γωνιές της, τους αγνοημένους πληθυσμούς – μια ανεπίσημη πραγματικότητα πίσω από την πρόσοψη της αστικής ζωής, την οποία ο φωτογράφος "συλλαμβάνει", όπως ο ντετέκτιβ συλλαμβάνει έναν εγκληματία.

Επιστρέφοντας στον *Cameraman*: ένας πόλεμος τονγκ ανάμεσα σε φτωχούς Κινέζους είναι ιδανικό θέμα. Τελείως εξωτικό, άρα άξιο φωτογράφησης. Η επιτυχία του πρωταγωνιστή της ταινίας οφείλεται εν μέρει στο ότι δεν καταλαβαίνει καθόλου το θέμα του (όπως υποδύεται το ρόλο ο Μπάστερ Κήτον δείχνει να μην καταλαβαίνει ούτε ότι κινδυνεύει η ζωή του). Το αιωνίως σουρρεαλιστικό θέμα είναι το *How the Other Half Lives*, για να αναφέρουμε τον αθώα κατηγορηματικό τίτλο τον οποίο ο Τζέηκομπ Ρίις έδωσε στο βιβλίο που εξέδωσε το 1890, με φωτογραφίες των φτωχών της Νέας Υόρκης. Η φωτογραφία ως κοινωνικό ντοκουμέντο έγινε όργανο αυτής της ουσιαστικά μεσοαστικής νοοτροπίας, της ένθερμης όσο και απλώς ανεκτικής, περίεργης όσο και αδιάφορης, η οποία ονομάζεται ανθρωπισμός – που ανακάλυψε στις τρώγλες το πιο συναρπαστικό ντεκόρ. Οι σύγχρονοι φωτογράφοι, φυσικά, έχουν μάθει να σκαλίζουν και να περιορίζουν το θέμα τους. Αντί για την ορμή του "the other half", έχουμε ας πούμε το "*East 100th Street*" (το βιβλίο του Μπρους Ντάβιντσον, με φωτογραφίες από το Χάρλεμ, που εκδόθηκε το 1970). Η δικαιολογία είναι ακόμη η ίδια, ότι η φωτογράφηση υπηρετεί έναν υψηλό σκοπό: την αποκάλυψη μιας κρυμμένης αλήθειας, τη διατήρηση ενός παρελθόντος που χάνεται. (Η κρυμμένη αλήθεια, εκτός αυτού, συχνά ταυτίζεται με το παρελθόν που χάνεται. Ανάμεσα στα 1874 και 1886, εύποροι Λονδρέζοι μπορούσαν να εγγραφούν μέλη στο Σύλλογο Αναμνηστικών Φωτογραφιών του Παλιού Λονδίνου.)

Ξεκινώντας ως καλλιτέχνες αστικής νοοτροπίας, οι φωτογράφοι γρήγορα αντιλήφθηκαν ότι η φύση είναι εξωτική όσο και η πόλη, οι χωριάτες

γραφικοί όσο και οι κάτοικοι των φτωχόσπιτων της πόλης. Το 1897, ο Σερ Μπέντζαμεν Στόουν, πλούσιος βιομήχανος και συντηρητικός βουλευτής από το Μπέρμιγχαμ, ίδρυσε το Σύνδεσμο Εθνικού Φωτογραφικού Αρχείου, με σκοπό να καταγράψει παραδοσιακές αγγλικές τελετές και επαρχιακά φεστιβάλ που έσβηναν. "Κάθε χωριό", έγραψε ο Στόουν, "έχει μια ιστορία που μπορεί να διαφυλαχτεί μέσω της φωτογραφικής μηχανής." Για ένα φωτογράφο του τέλους του 19ου αιώνα, από αριστοκρατική οικογένεια, όπως ο μελετηρός κόμης Τζιουζέππε Πρίμολι, η ζωή του δρόμου, των μη προνομιούχων, ήταν τουλάχιστον όσο ενδιαφέρουσα και η ψυχαγωγία των αριστοκρατών φίλων του: συγκρίνετε τις φωτογραφίες του από το γάμο του Βασιλέα Βίκτωρα Εμμανουήλ, με τις φωτογραφίες του των φτωχών της Νάπολης. Ο Ζακ Ανρί–Λαρτίγκ όμως, με την κοινωνική αδράνεια που τον χαρακτήριζε και τη φωτογραφική ιδιοφυΐα που τον διέκρινε, παρότι ήταν μικρό παιδί, ήταν αυτός που περιόρισε τη θεματογραφία στις ιδιόμορφες συνήθειες της οικογένειας και της τάξης του φωτογράφου. Ουσιαστικά όμως, η φωτογραφική μηχανή κάνει τον καθένα τουρίστα στην πραγματικότητα των άλλων, και τελικά στη δική του.

Το παλαιότερο ίσως πρότυπο επίμονης στροφής προς τα χαμηλά στρώματα είναι οι 36 φωτογραφίες του βιβλίου *Street Life in London* (1877–78), τραβηγμένες από το Βρετανό ταξιδιώτη και φωτογράφο Τζων Τόμσον. Για κάθε φωτογράφο όμως που ειδικεύεται στους φτωχούς, πολύ περισσότεροι αναζητούν μια ευρύτερη εξωτική πραγματικότητα. Η καριέρα του Τόμσον ήταν πρότυπο αυτού του είδους. Πριν στραφεί στους φτωχούς της δικής του χώρας, είχε ήδη ταξιδέψει για να δει άλλα έθνη, μια περιήγηση που είχε ως αποτέλεσμα το τετράτομο βιβλίο του *Illustrations of China and its People* (1873–74). Και ύστερα από το βιβλίο του για τη ζωή των φτωχών στους δρόμους του Λονδίνου, στράφηκε στην κλειστή ζωή των πλούσιων του Λονδίνου: ήταν ο Τόμσον που, πρωτοπορώντας γύρω στα 1880, καθιέρωσε τη μόδα του κατ' οίκον φωτογραφικού πορτραίτου.

Από την αρχή, η επαγγελματική φωτογραφία σήμαινε τυπικά το ευρύτερο είδος ταξικού τουρισμού, με τους περισσότερους φωτογράφους να συνδυάζουν την έρευνα της κοινωνικής εξαθλίωσης με πορτραίτα διασημοτήτων, φωτογραφίες εμπορικών προϊόντων (υψηλή μόδα, διαφήμιση), ή μελέτες γυμνού. Πολλές από τις υποδειγματικές φωτογραφικές σταδιοδρομίες αυτού του αιώνα (όπως αυτές των Έντουαρντ Στάιχεν, Μπιλ Μπραντ, Ανρί Καρτιέ–Μπρεσσόν, Ρίτσαρντ Άβεντον), προχώρησαν με απότομα άλματα στο κοινωνικό επίπεδο και στην ηθική σπουδαιότητα της θεματογραφίας. Η πιο δραματική

μεταβολή ίσως είναι αυτή ανάμεσα στην προπολεμική και μεταπολεμική δουλειά του Μπιλ Μπραντ. Από τις σκληρές φωτογραφίες της εξαθλίωσης της Οικονομικής Κρίσης στη Βόρεια Αγγλία, μέχρι τα κομψά πορτραίτα διασημοτήτων και τα ημι–αφηρημένα γυμνά των τελευταίων δεκαετιών το ταξίδι φαίνεται μακρινό. Αλλά δεν υπάρχει τίποτε ιδιοσυγκρασιακό ή ακόμη και ασυνεπές σ' αυτές τις αντιθέσεις. Η διαδρομή από τις εξαθλιωμένες στις εκθαμβωτικές πραγματικότητες είναι κομμάτι της ίδιας της ορμής του φωτογραφικού εγχειρήματος, εκτός αν ο φωτογράφος είναι εγκλωβισμένος σε μία εξαιρετικά προσωπική έμμονη ιδέα (όπως αυτή που είχε ο Λιούις Κάρολ με τα μικρά κορίτσια ή η Ντάιαν Άρμπους με το αποκριάτικο πλήθος).

Η φτώχεια δεν είναι πιο σουρρεαλιστική από τον πλούτο· ένα σώμα ντυμένο με βρωμερά κουρέλια δεν είναι περισσότερο σουρρεαλιστικό από μια πριγκίπισσα ντυμένη για ένα χορό ή από ένα άσπιλο γυμνό. Σουρρεαλιστική είναι η απόσταση που επιβάλλεται και η οποία γεφυρώνεται από τη φωτογραφία: η κοινωνική απόσταση και η απόσταση στο χρόνο. Υπό το πρίσμα της μεσοαστικής φωτογραφικής προοπτικής, οι διασημότητες είναι πολύπλοκες όσο και οι παρίες. Οι φωτογράφοι δεν χρειάζεται να κρατούν ειρωνική, έξυπνη στάση απέναντι στο στερεότυπο υλικό τους. Το ευσεβές, σοβαρό ενδιαφέρον αρκεί επίσης, ειδικά με τα πιο συμβατικά θέματα.

Τίποτα δεν θα μπορούσε να απέχει περισσότερο από τη λεπτότητα του Άβεντον, για παράδειγμα, απ' ότι η δουλειά της Τζίτα Κάρελ, της γεννημένης στην Ουγγαρία φωτογράφου, που απεικονίζει διασημότητες της εποχής του Μουσσολίνι. Τα πορτραίτα της όμως, τώρα, δείχνουν εκκεντρικά όσο και του Άβεντον και πολύ περισσότερο σουρρεαλιστικά απ' ότι οι επηρεασμένες από το Σουρρεαλισμό φωτογραφίες του Σέσιλ Μπήτον της ίδιας περιόδου. Στήνοντας τα θέματά του σε φανταχτερά, πολυτελή ντεκόρ –βλέπε τις φωτογραφίες της Ήντιθ Σίτγουελ το 1927, του Κοκτώ το 1936– ο Μπήτον τα μετατρέπει ξεκάθαρα σε ομοιώματα, που δεν πείθουν. Αλλά η αθώα συνενοχή της Κάρελ, σε συνδυασμό με την επιθυμία των Ιταλών στρατηγών, αριστοκρατών και ηθοποιών να φαίνονται στατικοί, ισορροπημένοι, εκθαμβωτικοί, εκθέτει μια σκληρή, ακριβοδίκαιη αλήθεια γι' αυτούς. Η ευλάβεια του φωτογράφου τούς έχει κάνει ενδιαφέροντες· ο χρόνος τούς έχει κάνει αβλαβείς, τόσο ανθρώπινους όλους.

▶ Μερικοί φωτογράφοι παίρνουν θέση επιστήμονα, άλλοι ηθικολόγου. Οι επιστήμονες κάνουν μια απογραφή του κόσμου· οι ηθικολόγοι επικεν-

τρώνουν το ενδιαφέρον τους στις δύσκολες περιπτώσεις. Ένα παράδειγμα της φωτογραφίας ως επιστήμης είναι το έργο που ο Ώγκαστ Ζάντερ ξεκίνησε το 1911: ένα φωτογραφικό κατάλογο των Γερμανών ανθρώπων. Σε αντίθεση με τα σχέδια του Γκέοργκ Γκρος, τα οποία συνόψιζαν το πνεύμα και την ποικιλία των κοινωνικών τύπων της Βαϊμάρης της Γερμανίας με καρικατούρες, οι "αρχέτυπες εικόνες" (όπως τις αποκαλούσε) του Ζάντερ υπονοούν μια ψευδοεπιστημονική ουδετερότητα, παρόμοια μ' αυτήν που επικαλέστηκαν οι συγκαλυμμένα αντιδραστικές τυπολογικές επιστήμες που ξεπήδησαν το 19ο αιώνα, όπως η φρενολογία, η εγκληματολογία, η ψυχιατρική και η ευγονική. Δεν ήταν τόσο ότι ο Ζάντερ έκανε επιλογή ατόμων για τον αντιπροσωπευτικό τους χαρακτήρα, όσο το ότι υπέθεσε, σωστά, πως η κάμερα δεν μπορεί παρά να αποκαλύψει στα πρόσωπα κοινωνικές μάσκες. Κάθε πρόσωπο που φωτογραφιζόταν ήταν το σύμβολο κάποιας δουλειάς, τάξης ή ελεύθερου επαγγέλματος. Όλα τα θέματά του είναι αντιπροσωπευτικά, εξίσου αντιπροσωπευτικά, μιας δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας —της δικής τους.

Η ματιά του Ζάντερ δεν είναι αγενής· επιτρέπει, δεν κρίνει. Συγκρίνετε τη φωτογραφία του "Άνθρωποι του τσίρκου", του 1930, με τις μελέτες της Ντάιαν Άρμπους από ανθρώπους τσίρκων ή με τα πορτραίτα των απόκοσμων χαρακτήρων της Λιζέτ Μόντελ. Οι άνθρωποι αντικρίζουν την κάμερα του Ζάντερ όπως και στις φωτογραφίες της Μόντελ και της Άρμπους, αλλά η ματιά τους δεν είναι οικεία, αποκαλυπτική. Ο Ζάντερ δεν έψαχνε για μυστικά· παρατηρούσε το τυπικό. Η κοινωνία δεν περιέχει κανένα μυστήριο. Όπως ο Ήντουηρντ Μούημπριτζ, του οποίου οι φωτογραφικές μελέτες στα 1880 πέτυχαν να διαλύσουν τις παρανοήσεις που υπήρχαν για πράγματα τα οποία ο καθένας έβλεπε ανέκαθεν (πώς καλπάζουν τα άλογα, πώς κινούνται οι άνθρωποι), χωρίζοντας την κίνηση του θέματος σε ακριβείς και ικανού μήκους σειρές εκφωτίσεων, ο σκοπός του Ζάντερ ήταν να ρίξει φως στην κοινωνική θέση, εξατομικεύοντάς την σ' έναν απεριόριστο αριθμό κοινωνικών τύπων. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι το 1934, πέντε χρόνια μετά την έκδοσή του, οι Ναζί κατάσχεσαν τα αδιάθετα αντίγραφα του βιβλίου του Ζάντερ *Antlitz der Zeit* (*Το Πρόσωπο του Καιρού μας*) και κατέστρεψαν τις τυπογραφικές πλάκες, δίνοντας έτσι ένα απότομο τέλος στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ένα εθνικό πορτραίτο (ο Ζάντερ, ο οποίος παρέμεινε στη Γερμανία ολόκληρη τη Ναζιστική περίοδο, στράφηκε στη φωτογραφία τοπίου). Η κατηγορία ήταν πως το έργο του Ζάντερ ήταν αντικοινωνικό. Αυτό που ίσως φαινόταν αντικοινωνικό στους Ναζί ήταν η ιδέα του Ζάντερ για το φωτογράφο ως παθητικό απογραφέα, μ' ένα αρχείο τέτοιας πληρότητας που

θα καθιστούσε κάθε σχόλιο, κάθε κρίση περιττή.

Αντίθετα από τη φωτογραφία που έχει πρόθεση το ντοκουμέντο και συναρπάζεται είτε από τους φτωχούς και άγνωστους, σαν κατ' εξοχήν φωτογραφικά θέματα, είτε από διασημότητες, το κοινωνικό δείγμα του Ζάντερ ήταν ασυνήθιστα, ευσυνείδητα ευρύ. Περιλάμβανε γραφειοκράτες και χωρικούς, υπηρέτες και κυρίες της υψηλής κοινωνίας, εργάτες εργοστασίων και βιομήχανους, στρατιώτες και γύφτους, ηθοποιούς και υπαλλήλους. Αυτή η ποικιλία δεν αποκλείει όμως την ταξική συγκαταβατικότητα. Το εκλεκτικό ύφος του Ζάντερ τον πρόδωσε. Μερικές φωτογραφίες είναι τυχαίες, ομαλές, νατουραλιστικές· άλλες είναι απλοϊκές και αδέξιες. Οι πολλές στημένες φωτογραφίες απέναντι σε άσπρο επίπεδο φόντο, είναι μια διασταύρωση ανάμεσα σε εξαιρετικές φωτογραφίες αρχείου κακοποιών και παλαιομοδίτικα στούντιο πορτραίτα. Ασυνείδητα, ο Ζάντερ προσάρμοσε το ύφος του στην κοινωνική τάξη του προσώπου το οποίο φωτογράφιζε. Οι επαγγελματίες και οι πλούσιοι τείνουν να φωτογραφίζονται σε εσωτερικούς χώρους, χωρίς σκηνικά. Μιλάνε οι ίδιοι για τους εαυτούς τους. Οι εργάτες και οι ξεχασμένοι συνήθως φωτογραφίζονται σε μια θέση (συχνά σε εξωτερικό χώρο) που τους προσδιορίζει, που μιλάει γι' αυτούς —σαν να μη διαθέτουν το είδος της ξεχωριστής ταυτότητας η οποία φυσιολογικά επιτυγχάνεται στις μεσαίες και ανώτερες τάξεις.

Στο έργο του Ζάντερ ο καθένας είναι στη θέση του, κανένας δεν χάνεται, δεν στριμώχνεται ή τοποθετείται εκτός κέντρου. Ο κρετίνος φωτογραφίζεται με τον ίδιο ακριβώς αμερόληπτο τρόπο, όπως ένας οικοδόμος, ο βετεράνος του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου χωρίς πόδια όπως ένας υγιής νεαρός στρατιώτης με στολή, οι σκυθρωποί κομμουνιστές φοιτητές σαν τους χαμογελαστούς Ναζί, ο αρχιβιομήχανος σαν την τραγουδίστρια της όπερας. "Δεν είναι η πρόθεσή μου να κριτικάρω ή να περιγράψω αυτούς τους ανθρώπους", είπε ο Ζάντερ. Ενώ θα περίμενε κανείς να ισχυριστεί ο Ζάντερ πως φωτογραφίζοντας δεν ασκούσε κριτική στα θέματά του, είναι ενδιαφέρον πως πίστευε ότι δεν τα περιέγραφε επίσης. Η συνενοχή του Ζάντερ με όλους σημαίνει επίσης απόσταση από όλους. Η συνενοχή με τα θέματά του δεν είναι ναΐβ (όπως της Κάρελ), αλλά μηδενιστική. Παρά τον ταξικό ρεαλισμό του, είναι ένα από τα πραγματικά αφηρημένα έργα στην ιστορία της φωτογραφίας.

Δύσκολα θα φανταζόταν κανείς έναν Αμερικανό να επιχειρεί κάτι ανάλογο με την αναλυτική ταξινόμηση του Ζάντερ. Τα μεγάλα φωτογραφικά πορτραίτα της Αμερικής —όπως το *American Photographs* (1938) του Γουώ-

κερ Έβανς και το *The Americans* (1959) του Ρόμπερτ Φρανκ– έγιναν με σκοπίμως τυχαίο τρόπο, ενώ εξακολουθούσαν να σερβίρουν την παραδοσιακά απολαυστική φωτογραφία ντοκουμέντο για τους φτωχούς και τους στερημένους, τους ξεχασμένους πολίτες του έθνους. Και το πιο φιλόδοξο συλλογικό έργο που εκπονήθηκε ποτέ σ' αυτή τη χώρα, το *Farm Security Administration*, το 1935, υπό τη διεύθυνση του Ρόυ Έμερσον Στράικερ, ενδιαφερόταν αποκλειστικά για "ομάδες χαμηλών εισοδημάτων"*. Το έργο της FSA, έχοντας συλληφθεί ως "εικονογραφικό ντοκουμέντο των αγροτικών μας περιοχών και προβλημάτων" (τα λόγια του Στράικερ), ήταν αμετακίνητα προπαγανδιστικό, με τον Στράικερ να καθοδηγεί τη στάση της ομάδας του απέναντι στο θέμα–πρόβλημα. Ο σκοπός του έργου ήταν να αναδείξει την αξία των ανθρώπων που φωτογραφήθηκαν. Έμμεσα λοιπόν ορίζεται και η θέση του: αυτή των ανθρώπων της μεσαίας τάξης που είχαν ανάγκη να πειστούν ότι οι φτωχοί ήταν αληθινά φτωχοί, ότι οι φτωχοί ήταν αξιοπρεπείς. Είναι διδακτικό να συγκρίνει κανείς τις φωτογραφίες της FSA με αυτές του Ζάντερ. Αν και δεν λείπει η αξιοπρέπεια από τους φτωχούς των φωτογραφιών του Ζάντερ, δεν είναι λόγω κάποιας συμπονετικής πρόθεσης. Έχουν αξιοπρέπεια από αντιπαράθεση, γιατί αντιμετωπίζονται με τον ίδιο ψυχρό τρόπο με οποιονδήποτε άλλον.

Η αμερικανική φωτογραφία σπανίως ήταν τόσο αποξενωμένη. Για μια προσέγγιση που να φέρνει στο νου αυτήν του Ζάντερ, πρέπει να προστρέξει κανείς στους ανθρώπους που κατέγραψαν ένα τμήμα της Αμερικής που είτε πέθαινε είτε ήταν παραγκωνισμένο –όπως ο Άνταμ Κλαρκ Βρόμαν που φωτογράφιζε Ινδιάνους στην Αριζόνα και στο Νέο Μεξικό μεταξύ 1895 και 1904. Οι όμορφες φωτογραφίες του Βρόμαν είναι ανέκφραστες, καθόλου συγκαταβατικές, ούτε συναισθηματικές. Η διάθεσή τους είναι ακριβώς αντίθετη από αυτή των φωτογραφιών του FSA: δεν είναι συγκινητικές, δεν είναι ιδιωματικές, δεν προκαλούν τη συμπάθεια. Δεν κάνουν προπαγάνδα για τους Ινδιάνους. Ο Ζάντερ δεν γνώριζε πως φωτογράφιζε έναν κόσμο ο οποίος εξαφανιζόταν. Ο Βρόμαν το γνώριζε. Γνώριζε επίσης πως για τον κόσμο τον οποίο κατέγραφε δεν υπήρχε σωτηρία.

---

* *Αν και αυτό άλλαξε, όπως υποδεικνύεται από ένα σημείωμα του Στράικερ το 1942 προς το προσωπικό του, όταν οι καινούργιες ανάγκες ηθικού του Β' Παγκόσμιου Πολέμου έκαναν τους φτωχούς να φαντάζουν θέμα πολύ χαμηλών τόνων. "Πρέπει να έχουμε συγχρόνως: εικόνες αντρών, γυναικών και παιδιών που δείχνουν να πιστεύουν πραγματικά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πάρτε ανθρώπους με κάποια ψυχή. Το αρχείο μας τώρα σκιαγραφεί τις ΗΠΑ σαν το σπίτι του ηλικιωμένου και δείχνει πως όλοι είναι πολύ ηλικιωμένοι για να εργαστούν και πολύ κακοσιτισμένοι για να νοιαστούν για ό,τι συμβαίνει. Πιο συγκεκριμένα χρειαζόμαστε νέους άντρες και γυναίκες που να δουλεύουν στα εργοστάσιά μας... Συζύγους στην κουζίνα ή στην αυλή τους να μαζεύουν λουλούδια. Ηλικιωμένα ζευγάρια που να δείχνουν περισσότερο ικανοποιημένα..."*

▶ Η φωτογραφία στην Ευρώπη κατευθυνόταν σε μεγάλο βαθμό από αντιλήψεις γραφικότητας (π.χ. του φτωχού, του ξένου, του φθαρμένου από το χρόνο), σπουδαιότητας (π.χ. του πλούσιου, του φημισμένου) και ομορφιάς. Οι φωτογραφίες είχαν την τάση να επαινούν ή να στοχεύουν στην ουδετερότητα. Οι Αμερικανοί, δείχνοντας λιγότερη πίστη στη μονιμότητα οποιασδήποτε βασικής κοινωνικής δομής, ειδικευμένοι στην "πραγματικότητα" και στο αναπόφευκτο της εξέλιξης, συχνά έκαναν τη φωτογραφία περισσότερο αντάρτικη. Φωτογραφίες τραβιόντουσαν όχι μόνο για να δείξουν το αξιοθαύμαστο αλλά και για να φανερώσουν αυτό που πρέπει να αντιμετωπιστεί, να θρηνηθεί —και να διευθετηθεί. Η αμερικανική φωτογραφία υπονοεί έναν περισσότερο συνοπτικό, λιγότερο σταθερό σύνδεσμο με την ιστορία· και μια σχέση με τη γεωγραφική και κοινωνική πραγματικότητα, που είναι συγχρόνως περισσότερο ελπιδοφόρα και περισσότερο αρπακτική.

Η ελπιδοφόρα πλευρά διαφαίνεται με το πασίγνωστο παράδειγμα της χρησιμοποίησης των φωτογραφιών στην Αμερική για να εγείρουν τη συνείδηση. Στην αρχή του αιώνα, ο Λιούις Χάιν διορίστηκε φωτογράφος στην Εθνική Επιτροπή Εργασίας Ανηλίκων και οι φωτογραφίες του από παιδιά που δούλευαν σε υφαντουργεία βάμβακα, σε χωράφια με ζαχαρότευτλα και σε ανθρακωρυχεία, επηρέασαν τους νομοθέτες για να κηρύξουν την εργασία ανηλίκων παράνομη. Στη διάρκεια του New Deal, το έργο της FSA με τον Στράικερ (ο Στράικερ ήταν μαθητής του Χάιν) συγκέντρωσε στην Ουάσιγκτον πληροφορίες για τους μετανάστες εργάτες και τους αγρότες έτσι ώστε οι γραφειοκράτες να βρουν τρόπο να τους βοηθήσουν. Αλλά και στην πιο ηθικολογική της μορφή η φωτογραφία ντοκουμέντο ήταν αυταρχική με κάποια άλλη έννοια. Τόσο η απόμακρη ταξιδιωτική αναφορά του Τόμσον, όσο και η παθιασμένη καταγγελία του Ρίις ή του Χάιν, αντανακλούν την παρόρμηση της οικειοποίησης μιας ξένης πραγματικότητας. Και καμία πραγματικότητα δεν εξαιρείται από την οικειοποίηση, ούτε αυτή που είναι σκανδαλώδης (και θα έπρεπε να διορθωθεί), ούτε αυτή που είναι απλώς όμορφη (ή μπορεί να μετατραπεί σε τέτοια από την κάμερα). Στην ιδανική περίπτωση, ο φωτογράφος ήταν ικανός να συγγενέψει τις δύο πραγματικότητες, όπως γίνεται φανερό από τον τίτλο μιας συνέντευξης που έδωσε ο Χάιν το 1920, "Αντιμετωπίζοντας το Μόχθο Καλλιτεχνικά".

Η αρπακτική πλευρά της φωτογραφίας βρίσκεται στην καρδιά της συμμαχίας ανάμεσα στη φωτογραφία και στον τουρισμό, που εμφανίζεται νωρίτερα στις ΗΠΑ από οπουδήποτε αλλού. Το άνοιγμα της Δύσης το 1869,

ύστερα από την ολοκλήρωση του διηπειρωτικού σιδηροδρόμου, ακολούθησε η αποίκηση μέσω της φωτογραφίας. Η περίπτωση των Ινδιάνων της Αμερικής είναι η πιο ωμή. Διακριτικοί, σοβαροί ερασιτέχνες όπως ο Βρόμαν δρούσαν από το τέλος του Εμφύλιου Πολέμου. Ήταν η εμπροσθοφυλακή ενός στρατού από τουρίστες που κατέφθασαν στο τέλος του αιώνα, πρόθυμοι για μια "καλή στάση" ινδιάνικης ζωής. Οι τουρίστες εισέβαλαν στην ιδιωτικότητα των Ινδιάνων, φωτογραφίζοντας άγια αντικείμενα και ιερούς χορούς και τόπους, πληρώνοντας τους Ινδιάνους για να ποζάρουν, αν αυτό ήταν απαραίτητο, και κάνοντάς τους να τροποποιήσουν τις τελετές τους ώστε να προσφέρουν περισσότερο φωτογενές υλικό.

Αλλά η ιθαγενής τελετή που τροποποιείται όταν καταφθάνουν οι ορδές των τουριστών δεν διαφέρει και πολύ από ένα σκάνδαλο στην καρδιά της πόλης που διορθώνεται επειδή κάποιος το φωτογράφησε. Στο βαθμό που σκαλίζοντας μέσα στη βρωμιά πετυχαίνουν αποτελέσματα, αλλοίωσαν αυτό που φωτογράφησαν· πράγματι, το να φωτογραφήσεις κάτι κατέληξε να είναι μέρος από τη ρουτίνα της διεργασίας αλλοίωσής του. Ο κίνδυνος βρισκόταν στην περίπτωση μιας συμβολικής αλλαγής –περιορισμένης στη στενή ανάγνωση του θέματος της φωτογραφίας. Η τρώγλη της Νέας Υόρκης, το Μάλμπερυ Μπεντ, που φωτογράφησε ο Ρίις στα τέλη του 1880, γκρεμίστηκε και οι κάτοικοί της στη συνέχεια επαναστεγάστηκαν με εντολή του Θήοντορ Ρούζβελτ, κυβερνήτη της πολιτείας τότε, ενώ άλλες εξίσου φρικτές τρώγλες έμειναν όπως είχαν.

Ο φωτογράφος λεηλατεί και προστατεύει, καταγγέλλει και καθαγιάζει. Η φωτογραφία εκφράζει την αμερικανική ανυπομονησία με την πραγματικότητα, την προτίμηση σε δραστηριότητες των οποίων το μέσον είναι η μηχανή. "Η βάση είναι η ταχύτητα", όπως είπε ο Χαρτ Κρέην (γράφοντας για τον Στήγκλιτζ το 1923), "το εκατοστό του δευτερολέπτου σταματημένο με τέτοια ακρίβεια που η κίνηση συνεχίζεται μέσα από την εικόνα απεριόριστα: η στιγμή που έγινε αιώνια." Αντιμέτωποι με την επιβλητική εξάπλωση και την αλλοτρίωση της προσφάτως εποικισμένης ηπείρου, οι άνθρωποι χειρίστηκαν τις κάμερες σαν ένα τρόπο για ν' αποκτήσουν κατοχή των τόπων τους οποίους επισκέπτονταν. Η Κόνταχ τοποθέτησε στις εισόδους πολλών πόλεων επιγραφές που αριθμούσαν τα αξιοθέατα για φωτογράφηση. Σε εθνικά πάρκα, επιγραφές σημείωναν τα μέρη στα οποία θα έπρεπε να σταθούν οι επισκέπτες με τις φωτογραφικές τους μηχανές.

Ο Ζάντερ βρίσκεται στο σπίτι του, στη δική του χώρα. Οι Αμερικανοί φωτογράφοι βρίσκονται συχνά στο δρόμο, γεμάτοι αυθάδη κατάπληξη μ'

αυτά που η χώρα τους προσφέρει υπό μορφή σουρρεαλιστικών εκπλήξεων. Ηθικολόγοι και ασυνείδητοι λεηλάτες, παιδιά και ξένοι στην ίδια τους τη χώρα, καταγράφουν κάτι που εξαφανίζεται –και συχνά επιταχύνουν την εξαφάνισή του, φωτογραφίζοντάς το. Το να προχωρά κανείς όπως ο Ζάντερ, δείγμα προς δείγμα, αποζητώντας να δημιουργήσει μια ιδανική, πλήρη απογραφή, προϋποθέτει ότι η κοινωνία μπορεί να θεωρηθεί ως μία κατανοητή ολότητα. Οι Ευρωπαίοι φωτογράφοι έχουν υποθέσει πως η κοινωνία διαθέτει κάτι από τη σταθερότητα της φύσης. Η φύση στην Αμερική θεωρούνταν πάντα ύποπτη, βρισκόταν σε άμυνα, κομματιασμένη από την πρόοδο. Στην Αμερική κάθε δείγμα γίνεται λείψανο.

Το αμερικανικό τοπίο πάντα έμοιαζε πολύ ποικίλο, πελώριο, μυστηριώδες, εφήμερο, για να θεωρηθεί κατάλληλο για επιστημολογία. "Δεν γνωρίζει, δεν μπορεί να πει, πριν από τα γεγονότα", έγραψε ο Χένρυ Τζέημς στο "*The American Scene*" (1907),

> *και ούτε θέλει να ξέρει ή να πει· τα γεγονότα τα ίδια θολώνουν, πριν γίνουν κατανοητά, σε μια τόσο μεγάλη μερίδα για μια μόνο μπουκιά: σαν να ήταν οι συλλαβές πάρα πολλές για να φτιάξουν μία ευανάγνωστη λέξη. Η δυσανάγνωστη λέξη, αντίστοιχα, η μεγάλη ανεξιχνίαστη απάντηση στις ερωτήσεις επικρέμεται στον απέραντο αμερικανικό ουρανό, στη φαντασία του, σαν κάτι εξωπραγματικό και μαγικό, που δεν ανήκει σε καμία γνωστή γλώσσα και είναι κάτω από την αιγίδα αυτής της βολικής σημαίας που ταξιδεύει, και εξετάζει, και συλλογίζεται και, στο μέτρο του δυνατού, απολαμβάνει.*

Οι Αμερικανοί νιώθουν την πραγματικότητα της χώρας τους τόσο πελώρια και ευμετάβλητη, που ο πληρέστερος τρόπος για να την προσεγγίσουν θα ήταν μια ταξινομική, επιστημονική μέθοδος. Θα μπορούσε κάποιος να φτάσει σ' αυτήν έμμεσα, με υπεκφυγές –τεμαχίζοντάς την σε περίεργα θραύσματα που θα μπορούσαν, με κάποιον τρόπο, με συνεκδοχή, να θεωρηθούν σύνολο.

Οι Αμερικανοί φωτογράφοι (όπως και οι Αμερικανοί συγγραφείς) καταθέτουν στην εθνική πραγματικότητα κάτι απερίγραπτο –κάτι που πιθανόν δεν έχει ιδωθεί ποτέ πριν. Ο Τζακ Κέρουακ ξεκινά την εισαγωγή του στο βιβλίο του Ρόμπερτ Φρανκ, *The Americans*:

> *Είναι αυτό το τρελό συναίσθημα της Αμερικής όταν ο ήλιος είναι καυτός στους δρόμους και μουσική βγαίνει από το τζούκμποξ ή τη διπλανή κηδεία, που ο Ρόμπερτ Φρανκ έχει συλλάβει σ' αυτές τις εκπληκτικές φωτογραφίες που πήρε, καθώς ταξίδευε στο δρόμο, σε περίπου 48 πολιτείες μ' ένα παλιό μεταχειρισμένο αυτοκίνητο (με υποτροφία Γκουγκενχάιμ) και φωτογράφησε με την ευκινησία, το μυστήριο, την ιδιοφυΐα, τη λύπη και την παράξενη μυστικότητα μιας σκιάς, σκηνές που δεν έχουν ξαναϊδωθεί σε φιλμ...*

Έχοντας δει αυτές τις φωτογραφίες καταλήγεις να μην ξέρεις πια αν ένα φέρετρο είναι πιο θλιβερό από ένα τζούκμποξ.

Οποιαδήποτε απογραφή της Αμερικής είναι αναπόφευκτα αντιεπιστημονική, μια παραληρηματική "μαγική" σύγχυση αντικειμένων στην οποία τα τζούκμποξ μοιάζουν με φέρετρα. Ο Τζέημς τουλάχιστον άρθρωσε την πικρή κρίση ότι "το συγκεκριμένο αποτέλεσμα της κλίμακας των πραγμάτων είναι το μόνο σε ολόκληρη τη χώρα που δεν είναι άμεσα αντίθετο προς τη χαρά." Για τον Κέρουακ – και για την κύρια παράδοση της αμερικανικής φωτογραφίας – η διάθεση που κυριαρχεί είναι η λύπη. Πίσω από τους εθιμικούς ισχυρισμούς των Αμερικανών φωτογράφων πως βλέπουν ολόγυρα, τυχαία, χωρίς προκαταλήψεις – φωτίζοντας τα θέματα, καταγράφοντάς τα φλεγματικά – βρίσκεται ένα πένθιμο όραμα απώλειας.

Η αποτελεσματικότητα με την οποία δηλώνεται η απώλεια της φωτογραφίας εξαρτάται από τη σταθερότητα με την οποία διευρύνει τη γνωστή εικονογραφία μυστηρίου, θνητότητας, μετάβασης. Μερικοί από τους παλαιότερους Αμερικανούς φωτογράφους προσκαλούν πιο παραδοσιακά φαντάσματα, όπως ο Κλάρενς Τζων Λάφλιν, ομολογημένος εκφραστής του "ακραίου ρομαντισμού", ο οποίος ξεκίνησε να φωτογραφίζει, στα μέσα της δεκαετίας του '30, παλιά αρχοντικά φυτειών του κάτω Μισσισσιπή, νεκρικά μνημεία σε νεκροταφεία των βάλτων της Λουιζιάνα, βικτωριανούς εσωτερικούς χώρους στο Μιλγουώκη και στο Σικάγο· η μέθοδος όμως δουλεύει πολύ καλά και με θέματα που δεν μυρίζουν τόσο συμβατικά παρελθόν, όπως μία φωτογραφία του Λάφλιν, του 1962 "Φάντασμα της Κόκα Κόλα". Επιπροσθέτως από το ρομαντισμό (ακραίο ή όχι) του παρελθόντος, η φωτογραφία προσφέρει στιγμιαίο ρομαντισμό για το παρόν. Στην Αμερική ο φωτογράφος δεν είναι απλώς το άτομο το οποίο καταγράφει το παρελθόν, αλλά αυτός που το εφευρίσκει. Όπως γράφει η Μπέρενις Άμποτ: "ο φωτογράφος είναι σύγχρονο ον που δεν έχει όμοιό του· μέσα από το βλέμμα του το παρόν γίνεται παρελθόν".

Επιστρέφοντας στη Νέα Υόρκη από το Παρίσι, το 1929, ύστερα από χρόνια μαθητείας κοντά στον Μαν Ραίη και μετά την ανακάλυψη (και διάσωση) του ελάχιστα γνωστού τότε έργου του Γιουτζήν Ατζέ, η Άμποτ ξεκίνησε να καταγράψει την πόλη. Στον πρόλογο του φωτογραφικού βιβλίου της, που εκδόθηκε το 1939, *Changing New York*, εξηγεί: "αν δεν είχα ποτέ φύγει από την Αμερική, δεν θα είχα ποτέ θελήσει να φωτογραφήσω τη Νέα Υόρκη. Αλλά όταν την είδα με φρέσκα μάτια ήξερα πως ήταν η χώρα μου, κάτι που έπρεπε να καταθέσω σε φωτογραφίες." Ο σκοπός της Άμποτ ("ήθελα να την καταγράψω προτού αλλάξει τελείως") ηχεί σαν αυτόν του Ατζέ που

πέρασε τα χρόνια από το 1898 μέχρι το θάνατό του, το 1927, καταγράφοντας υπομονετικά, λαθραία, σε μικρή κλίμακα, ένα φθαρμένο από το χρόνο Παρίσι που αφανιζόταν. Η Άμποτ όμως καταθέτει κάτι ακόμη πιο φανταστικό: την αδιάκοπη αντικατάσταση του καινούργιου. Η Νέα Υόρκη του '30 ήταν πολύ διαφορετική από το Παρίσι: "όχι τόσο πολύ ομορφιά και παράδοση όσο έμφυτη φαντασία που πήγαζε από επιταχυμένη απληστία". Ο τίτλος του βιβλίου της Άμποτ είναι κατάλληλος, γιατί δεν απομνημονεύει τόσο το παρελθόν όσο απλώς καταγράφει δέκα χρόνια από τη χρόνια αυτοκαταστροφική ποιότητα της αμερικανικής εμπειρίας, στην οποία ακόμη και το πρόσφατο παρελθόν διαρκώς αναλώνεται, παρασύρεται, γκρεμίζεται, εκτοπίζεται, ανταλλάσσεται. Όλο και λιγότεροι Αμερικανοί έχουν στην κατοχή τους παλιά χάλκινα αντικείμενα, παλιά έπιπλα, κατσαρόλες και χύτρες της γιαγιάς και του παππού – χρησιμοποιημένα πράγματα, ζεσταμένα από γενιές ανθρώπινης επαφής, αυτά που ο Ρίλκε ύμνησε στο *The Duino Elegies* ως ουσιώδη για το ανθρώπινο τοπίο. Στη θέση τους έχουμε τους χάρτινους φαντομάδες μας, τοπία από τρανζίστορ. Ένα φορητό μουσείο βάρους φτερού.

◗ Οι φωτογραφίες, που μετατρέπουν το παρελθόν σε αναλώσιμο αντικείμενο, κόβουν δρόμο. Κάθε συλλογή φωτογραφιών είναι εξάσκηση στο σουρρεαλιστικό μοντάζ και στη σουρρεαλιστική συντομογραφία της ιστορίας. Όπως ο Κουρτ Σβίττερς και, πιο πρόσφατα, ο Μπρους Κόννερ και ο Εντ Κίενχολτζ έχουν φτιάξει λαμπρά αντικείμενα, ταμπλώ, περιβάλλοντα μέσα από απορρίμματα, φτιάχνουμε τώρα μια ιστορία μέσα από τα σκουπίδια μας. Και στην όλη διαδικασία προσάπτεται και κάποια αστική αρετή, άξια μιας δημοκρατικής κοινωνίας. Ο αληθινός μοντερνισμός δεν είναι η εγκράτεια, αλλά μια αφθονία από σκορπισμένα σκουπίδια – η σκόπιμη διακωμώδηση του μεγάθυμου ονείρου του Γουίτμαν. Επηρεασμένοι από τους φωτογράφους και τους ποπ καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες όπως ο Ρόμπερτ Βεντούρι διδάσκονται από το Λας Βέγκας και βρίσκουν την Τάιμς Σκουέαρ φυσική διάδοχο της πλατείας του Αγίου Μάρκου· και ο Ράινερ Μπάνχαμ εξυμνεί τη "στιγμιαία αρχιτεκτονική και το στιγμιαίο αστικό τοπίο" του Λος Άντζελες για το δώρο της ελευθερίας, μιας καλής ζωής που είναι αδύνατη ανάμεσα στην ομορφιά και στην κακομοιριά της ευρωπαϊκής πόλης – εγκωμιάζοντας την απελευθέρωση που προσφέρεται από μια κοινωνία της οποίας η συνείδηση είναι κτισμένη, *ad hoc*, με απομεινάρια και σκουπίδια. Η Αμερική, αυτή η σουρρεαλιστική χώρα, είναι γεμάτη από found objects. Το σκουπιδαριό μας έχει γίνει τέχνη. Το σκουπιδαριό μας έχει γίνει ιστορία.

Οι φωτογραφίες είναι, φυσικά, χειροτεχνήματα. Η γοητεία τους όμως είναι πως σ' έναν κόσμο γεμάτο από σκόρπια φωτογραφικά λείψανα, φαίνονται να έχουν το κύρος των found objects – απροσχεδίαστες φέτες του κόσμου. Συναλλάσσονται έτσι ταυτόχρονα με το κύρος της τέχνης και τη μαγεία του πραγματικού. Είναι σύννεφα φαντασίας και σκάγια πληροφοριών. Η φωτογραφία έχει γίνει η τέχνη πεμπτουσία της κοινωνίας της αφθονίας, της σπατάλης και της αεικινησίας – ένα απαραίτητο εργαλείο της νέας μαζικής κουλτούρας η οποία διαμορφώθηκε εδώ μετά τον Εμφύλιο και κατάκτησε την Ευρώπη μόνο μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αν και οι αξίες της είχαν ήδη κερδίσει έδαφος στην τάξη των ευκατάστατων από το 1850 ακόμα, όταν σύμφωνα με την οργισμένη περιγραφή του Μπωντλέρ "η άθλια κοινωνία μας" υπνωτίστηκε ναρκισσιστικά από τη "φτηνή μέθοδο διάδοσης μιας αποστροφής για την ιστορία" του Νταγκέρ.

Η αγορά της ιστορίας από το σουρρεαλισμό υπονοεί επίσης ένα υπόγειο αντίθετο ρεύμα μελαγχολίας, καθώς και επιφανειακής βουλιμίας και απρέπειας. Από τα πρώτα βήματα της φωτογραφίας, στα τέλη του 1830, ο Γουίλιαμ Χ. Φοξ Τάλμποτ σημείωσε την ειδική καταλληλότητα που είχε η κάμερα στην καταγραφή "των πληγών του χρόνου". Ο Φοξ Τάλμποτ μιλούσε γι' αυτά που συμβαίνουν στα κτίρια και στα μνημεία. Για μας η πιο ενδιαφέρουσα φθορά είναι όχι της πέτρας, αλλά αυτή της σάρκας. Μέσω των φωτογραφιών παρακολουθούμε από κοντά, με ενοχλητικό τρόπο, πώς οι άνθρωποι γερνάνε στην πραγματικότητα. Το να κοιτάξει κανείς τη φωτογραφία οποιουδήποτε έχει γνωρίσει ή ενός πολυφωτογραφημένου δημόσιου προσώπου, σημαίνει να νιώσει πρώτα απ' όλα: πόσο πολύ *νεότερος* ήμουν εγώ (αυτός, αυτή) τότε. Η φωτογραφία είναι το μητρώο της θνητότητας. Ένα άγγιγμα του δακτύλου αρκεί πλέον για να φορτίσει μια στιγμή με μεταθανάτια ειρωνεία. Οι φωτογραφίες παρουσιάζουν ανθρώπους οι οποίοι αδιαμφισβήτητα ήταν *εκεί* και σε μια συγκεκριμένη ηλικία στη ζωή τους· συγκεντρώνουν μαζί ανθρώπους και πράγματα τα οποία μια στιγμή αργότερα έχουν ήδη διαλυθεί, μεταβληθεί, και συνεχίζουν την τροχιά των ανεξάρτητων πεπρωμένων τους. Η αντίδραση κάποιου στις φωτογραφίες που πήρε ο Ρόμαν Βίσνιακ το 1938 από την καθημερινή ζωή των γκέτο της Πολωνίας, επηρεάζεται συντριπτικά από τη γνώση του πόσο σύντομα όλοι αυτοί οι άνθρωποι επρόκειτο να χαθούν. Για το μοναχικό περιπατητή, όλα τα πρόσωπα στις στερεότυπες φωτογραφίες, κυρτωμένες πίσω από τζαμάκια και στερεωμένες σε επιτύμβιες πλάκες, φαίνονται να περικλείουν έναν οιωνό του δικού τους θανάτου. Οι φωτογραφίες δηλώνουν την αθωότητα, το ευάλωτο της ζωής που

βαδίζει στη δική της καταστροφή και αυτός ο σύνδεσμος μεταξύ φωτογραφίας και θανάτου στοιχειώνει όλες τις φωτογραφίες ανθρώπων. Στην ταινία *Menschen am Sonntag* (*Άνθρωποι της Κυριακής*, 1929) του Ρόμπερτ Σιόντμακ, Βερολινέζοι της εργατικής τάξης φωτογραφίζονται στο τέλος μιας κυριακάτικης εξόδου. Ένας προς έναν στέκονται μπροστά στο μαύρο κουτί του πλανόδιου φωτογράφου –μορφάζουν, αγωνιούν, σαχλαμαρίζουν, ατενίζουν. Η κινηματογραφική κάμερα κινείται αργά σε κλόουζ–απ, επιτρέποντάς μας να γευτούμε την κινητικότητα κάθε προσώπου· μετά, βλέπουμε το πρόσωπο παγωμένο στην τελευταία του έκφραση, ταριχευμένο σε μιαν ακίνητη εικόνα. Μέσα στη ροή της ταινίας οι φωτογραφίες συγκλονίζουν – μετατρέποντας σε μια στιγμή το παρόν σε παρελθόν, τη ζωή σε θάνατο. Και μία από τις πιο συνταρακτικές ταινίες που έχουν γίνει ποτέ, το *La Jetée* (*Σταθμός Αποχαιρετισμού*, 1963) του Κρις Μαρκέρ, είναι η ιστορία ενός άντρα που προβλέπει τον ίδιο του το θάνατο με μία αφήγηση που χρησιμοποιεί αποκλειστικά φωτογραφίες.

Καθώς η γοητεία την οποία ασκούν οι φωτογραφίες είναι μια υπόμνηση θανάτου, είναι επίσης και μια πρόκληση στο συναισθηματισμό. Οι φωτογραφίες μετατρέπουν το παρελθόν σε αντικείμενο στοργικής φροντίδας, αναμιγνύοντας ηθικές διαφορές και αφοπλίζοντας ιστορικές κρίσεις με το γενικευμένο πάθος της αναφοράς στο παρελθόν. Σ' ένα πρόσφατο βιβλίο, παρουσιάζονται διαταγμένες κατά αλφαβητική σειρά οι φωτογραφίες μιας παράταιρης ομάδας διασημοτήτων σε νηπιακή ή παιδική ηλικία. Ο Στάλιν και η Τζέρντρουντ Στάιν, κοιτώντας προς τα έξω από αντικρινές σελίδες, δείχνουν εξίσου σεμνοί και χαριτωμένοι· ο Έλβις Πρίσλεϋ και ο Προυστ, ένα άλλο νεαρό ζευγάρι που καταλαμβάνει διπλανές σελίδες, μοιάζουν ελαφρά μεταξύ τους· ο Χιούμπερτ Χάμφρεϋ (ηλικίας τριών χρόνων) και ο Άλντους Χάξλεϋ (ηλικίας οκτώ), δίπλα δίπλα, επιδεικνύουν από κοινού τις δυναμικές υπερβολές χαρακτήρα για τις οποίες έγιναν γνωστοί και οι δύο ως ενήλικες. Καμία φωτογραφία στο βιβλίο δεν στερείται ενδιαφέροντος και χάρης, με δεδομένα όσα ξέρουμε (συμπεριλαμβανομένων, στις περισσότερες περιπτώσεις, και φωτογραφιών) για τα φημισμένα πλάσματα που επρόκειτο να γίνουν αυτά τα παιδιά. Γιατί αυτό και παρόμοια τολμήματα σουρρεαλιστικής ειρωνείας, είτε πρόκειται για ναΐβ στιγμιότυπα, είτε για τα πιο συμβατικά στούντιο πορτραίτα, είναι και τα πιο αποτελεσματικά: τέτοιου είδους φωτογραφίες δείχνουν ακόμη πιο περίεργες, συγκινητικές, προειδοποιητικές.

Η αποκατάσταση παλαιών φωτογραφιών με την ανεύρεση καινούργιου πλαισίου γι' αυτές, έχει εξελιχθεί σε μείζονα βιομηχανία βιβλίων. Η

φωτογραφία είναι κάτι αναγκαστικά τμηματικό και με τον καιρό οι σύνδεσμοί της χαλαρώνουν. Παρασύρεται σε μια απαλή, αφηρημένη παρελθοντολογικότητα, ανοιχτή σε κάθε είδους ανάγνωση (ή συνταίριασμα με άλλες φωτογραφίες). Μία φωτογραφία μπορεί επίσης να περιγραφεί ως ένα απόσπασμα βιβλίου, κάτι που κάνει ένα βιβλίο με φωτογραφίες να φαίνεται σαν ένα βιβλίο με αποσπάσματα. Κι ένας πολύ συνηθισμένος πλέον τρόπος παρουσίασης φωτογραφιών σε μορφή βιβλίου είναι το συνταίριασμα φωτογραφιών με αποσπάσματα.

Παράδειγμα: το *Down Home* του Μπομπ Άντελμαν (1972), το πορτραίτο μιας αγροτικής επαρχίας της Αλαμπάμα, μιας από τις φτωχότερες στη χώρα, γραμμένο τη δεκαετία του '60 σε μια περίοδο πέντε χρόνων. Απεικονίζοντας τη συνεχιζόμενη προτίμηση των φωτογράφων ντοκουμέντου για τους ηττημένους, το βιβλίο του Άντελμαν έχει τις ρίζες του στο *Let Us Now Praise Famous Men*, του οποίου το νόημα βρισκόταν ακριβώς στο ότι τα θέματά του δεν ήταν φημισμένα, αλλά λησμονημένα. Οι φωτογραφίες του Γουώκερ Έβανς όμως συνοδεύονταν από ευφραδή πεζό λόγο, γραμμένο (με υπερβολή ορισμένες φορές) από τον Τζέημς Έητζη, που είχε στόχο να βαθύνει τη συμπάθεια του αναγνώστη για τη ζωή των κολλήγων. Κανένας δεν παίρνει το λόγο να μιλήσει για τα θέματα του Άντελμαν. (Χαρακτηριστικό των φιλελεύθερων συμπαθειών που εμποτίζουν το βιβλίο του είναι πως θεωρητικά δεν παίρνει θέση — πως είναι δηλαδή μία τελείως αδιάφορη ματιά, χωρίς εύνοια προς τα θέματά του.) Το *Down Home* θα μπορούσε να θεωρηθεί μια έκδοση σε μικρογραφία, επαρχιακών διαστάσεων, του έργου του Ώγκαστ Ζάντερ: η σύνταξη του αντικειμενικού φωτογραφικού αρχείου ενός λαού. Αυτά τα δείγματα όμως μιλάνε, κάτι που προσδίδει σ' αυτές τις απέριττες φωτογραφίες ένα βάρος που δεν θα είχαν από μόνες τους. Οι φωτογραφίες, σε συνδυασμό με τα λόγια τους, χαρακτηρίζουν τους πολίτες του Γουίλκοξ Κάουντυ ως ανθρώπους υποχρεωμένους να υπερασπιστούν ή να επιδείξουν την περιοχή τους· επισημαίνουν πως αυτές οι ζωές είναι, με τη μεταφορική έννοια, μια σειρά από θέσεις ή στάσεις.

Ένα άλλο παράδειγμα: το *Wisconsin Death Trip* (1973) του Μάικλ Λήζυ, το οποίο επίσης χτίζει, με τη βοήθεια φωτογραφιών, το πορτραίτο μιας αγροτικής επαρχίας — ο χρόνος όμως είναι το παρελθόν, μεταξύ 1890 και 1910, χρόνια σκληρής ύφεσης και οικονομικής δυσχέρειας και η εικόνα του Τζάκσον Κάουντυ συναρμολογείται με ευρήματα τα οποία χρονολογούνται από εκείνες τις δεκαετίες. Αυτά αποτελούνται από μια επιλογή φωτογραφιών

του Τσαρλς Βαν Σάικ, κορυφαίου εμπορικού φωτογράφου της πρωτεύουσας της επαρχίας, τρεις χιλιάδες περίπου γυάλινες πλάκες αρνητικών του οποίου φυλάγονται στον Ιστορικό Σύλλογο της Πολιτείας του Γουισκόνσιν· περιλαμβάνουν ακόμη αποσπάσματα από πηγές της εποχής, κυρίως τοπικές εφημερίδες, τα αρχεία του ψυχιατρικού ασύλου της περιοχής και μυθιστορήματα για τις Μεσοδυτικές Πολιτείες. Τα αποσπάσματα δεν έχουν καμία σχέση με τις φωτογραφίες, συσχετίζονται όμως μαζί τους μ' έναν τρόπο τυχαίο, διαισθητικό, όπως τα λόγια και οι ήχοι του Τζων Κέητζ εναρμονίζονται την ώρα της παράστασης με τις χορευτικές κινήσεις τις οποίες έχει ήδη χορογραφήσει ο Μερς Κάννιγχαμ.

Οι άνθρωποι που έχουν φωτογραφηθεί στο *Down Home* είναι υπεύθυνοι για τις δηλώσεις που διαβάζουμε στις αντικρινές σελίδες. Λευκοί και μαύροι, φτωχοί και πλούσιοι μιλούν, και οι απόψεις τους συχνά παρουσιάζουν αντιθέσεις (ειδικά σε ταξικά και φυλετικά ζητήματα). Ενώ όμως οι δηλώσεις που συνοδεύουν τις φωτογραφίες του Άντελμαν αντιφάσκουν μεταξύ τους, τα κείμενα που έχει συλλέξει ο Λήζυ λένε όλα το ίδιο πράγμα: ότι ένας εκπληκτικός αριθμός ανθρώπων στην Αμερική της αρχής του αιώνα είχαν την τάση να απαγχονίζονται σε στάβλους, να πετάνε τα παιδιά τους σε πηγάδια, να κόβουν τα λαρύγγια των συζύγων τους, να ξεγυμνώνονται σε κεντρικούς δρόμους, να καίνε τη σοδειά του γείτονά τους και να κάνουν διάφορες άλλες πράξεις που θα τους οδηγούσαν πιθανόν στη φυλακή ή στο τρελάδικο. Γι' αυτούς που νόμιζαν πως ήταν το Βιετνάμ και όλος ο εγχώριος τρόμος και η αχρειότητα της περασμένης δεκαετίας που έκαναν την Αμερική χώρα σκοτεινών ελπίδων, ο Λήζυ διατείνεται πως το όνειρο είχε καταρρεύσει από το τέλος του προηγούμενου αιώνα –όχι στις απάνθρωπες πόλεις, αλλά στις αγροτικές κοινότητες· ότι ολόκληρη η χώρα ήταν τρελή, εδώ και πολύν καιρό. Φυσικά το *Wisconsin Death Trip* δεν αποδεικνύει ουσιαστικά τίποτε. Η δύναμη του ιστορικού του επιχειρήματος είναι η δύναμη που μπορεί να έχει το κολλάζ. Με τις ενοχλητικές, χαριτωμένα διαβρωμένες από το χρόνο φωτογραφίες του Βαν Σάικ, ο Λήζυ θα μπορούσε να είχε ταιριάξει άλλα κείμενα της εποχής –ερωτικά γράμματα, ημερολόγια– για να δώσει μια διαφορετική, ίσως λιγότερο απελπισμένη εντύπωση. Το βιβλίο του είναι αφυπνιστική, επίκαιρα πεσιμιστική πολεμική και, από ιστορικής πλευράς, τελείως αλλόκοτο.

Ένας αριθμός Αμερικανών συγγραφέων, με πιο αξιοσημείωτο τον Σέργουντ Άντερσον, έχει αντιταχθεί εξίσου σθεναρά στη μιζέρια της ζωής των μικρών πόλεων της περιόδου την οποία καλύπτει το βιβλίο του Λήζυ. Αν και φωτο–μυθιστορηματικά έργα όπως το *Wisconsin Death Trip* εξηγούν

λιγότερα απ' ότι αρκετές ιστορίες και νουβέλες, πείθουν περισσότερο πλέον, γιατί έχουν την εγκυρότητα του ντοκουμέντου. Οι φωτογραφίες – και τα αποσπάσματα – δείχνουν, επειδή θεωρούνται κομμάτια της πραγματικότητας, περισσότερο αυθεντικές από τις εκτεταμένες λογοτεχνικές αφηγήσεις. Ο μόνος πεζός λόγος που δείχνει αξιόπιστος σε όλο και περισσότερους αναγνώστες δεν είναι το εκλεπτυσμένο γράψιμο κάποιου σαν τον Έητζη, αλλά η σκέτη καταγραφή–μαγνητοφωνημένος διάλογος, επεξεργασμένος ή όχι· τμήματα ή ολόκληρα κείμενα υπο–λογοτεχνικών εγγράφων (δικαστικών μητρώων, αλληλογραφίας, ημερολογίων, ψυχιατρικών ιστορικών κ.λπ.)· αυτο–απορριπτικά, πρόχειρα, συχνά παρανοϊκά ρεπορτάζ σε πρώτο πρόσωπο. Υπάρχει μια μνησίκακη καχυποψία στην Αμερική για καθετί που μοιάζει φιλολογικό, για να μην αναφέρουμε τον αυξανόμενο δισταγμό από μέρους των νέων ανθρώπων να διαβάσουν οτιδήποτε, ακόμη και υπότιτλους σε ξένες ταινίες ή πληροφορίες στο εξώφυλλο ενός δίσκου, στον οποίο εν μέρει οφείλεται και η καινούργια όρεξη για βιβλία με λίγα λόγια και πολλές φωτογραφίες. (Η φωτογραφία η ίδια, φυσικά, αντικατοπτρίζει όλο και περισσότερο το κύρος της άγριας, αυτοδυσφημιστικής, αυθόρμητης, απείθαρχης – της "αντι–φωτογραφίας".)

"Όλοι οι άντρες και οι γυναίκες που είχε ποτέ γνωρίσει ο συγγραφέας έχουν γίνει αλλόκοτοι", λέει ο Άντερσον στον πρόλογο του *Winesburg, Ohio* (1919), ο τίτλος του οποίου επρόκειτο να είναι αρχικά *The Book of the Grotesque*. Και συνεχίζει: "Οι αλλόκοτοι δεν ήταν όλοι τρομακτικοί. Μερικοί ήταν διασκεδαστικοί, σχεδόν όμορφοι..." Ο Σουρρεαλισμός είναι η τέχνη που γενικεύει το αλλόκοτο και μετά ανακαλύπτει σ' αυτό αποχρώσεις (και θέλγητρα). Καμία δραστηριότητα δεν είναι καλύτερα προικισμένη από τη φωτογραφία, για την άσκηση στο σουρρεαλιστικό τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Τελικά βλέπουμε όλες τις φωτογραφίες σουρρεαλιστικά. Οι άνθρωποι λεηλατούν τις σοφίτες τους και τα αρχεία δημοτικών και εθνικών ιστορικών συλλόγων ψάχνοντας για παλιές φωτογραφίες· ακόμη περισσότεροι θαμμένοι και ξεχασμένοι φωτογράφοι ανακαλύπτονται ξανά. Τα φωτογραφικά βιβλία σχηματίζουν όλο και ψηλότερες στοίβες – προσμετρώντας το χαμένο παρελθόν (απ' όπου και η προώθηση της ερασιτεχνικής φωτογραφίας), θερμομετρώντας το παρόν. Οι φωτογραφίες προσφέρουν στιγμιαία ιστορία, στιγμιαία κοινωνιολογία, στιγμιαία συμμετοχή. Υπάρχει όμως κάτι αξιοσημείωτα ανώδυνο σ' αυτές τις νέες μορφές συσκευασίας της πραγματικότητας. Η σουρρεαλιστική στρατηγική, που υποσχέθηκε στη ριζοσπαστική κριτική της μοντέρνας κουλτούρας μια καινούργια και συναρπαστι-

κή θέση, έχει εκφυλιστεί σε μια εύκολη ειρωνεία που εκδημοκρατίζει όλες τις μαρτυρίες, που εξισώνει τη διασπορά των μαρτυριών της με την ιστορία. Ο Σουρρεαλισμός μπορεί να εκφέρει μόνο αντιδραστικές κρίσεις· να ξεχωρίσει από την ιστορία μόνο ένα σωρό παραξενιές, ένα αστείο, ένα ταξίδι θανάτου.

◗ Η προτίμηση στα αποσπάσματα (και στην παράθεση παράταιρων αποσπασμάτων) είναι δείγμα σουρρεαλιστικού γούστου. Έτσι, ο Γουώλτερ Μπέντζαμεν – του οποίου η σουρρεαλιστική ευαισθησία έχει καταγραφεί ως η βαθύτερη όλων – ήταν παθιασμένος συλλέκτης αποσπασμάτων. Στο αριστοτεχνικό της δοκίμιο για τον Μπέντζαμεν, η Χάννα Άρεντ εξιστορεί πως "τίποτε δεν τον χαρακτήριζε περισσότερο, τη δεκαετία του '30, από τα μικρά σημειωματάρια με τα μαύρα εξώφυλλα που κουβαλούσε πάντοτε μαζί του και στα οποία ακούραστα πρόσθετε με μορφή αποσπασμάτων οτιδήποτε τον αιχμαλώτιζε από αυτά που ζούσε ή διάβαζε, διαχωρίζοντάς τα σε "μαργαριτάρια" και "κοράλλια". Ανάλογα με την περίσταση, διάβαζε από αυτά φωναχτά, τα έδειχνε τριγύρω του σαν κομμάτια μιας καλοδιαλεγμένης και σπάνιας συλλογής." Αν και η συλλογή αποσπασμάτων θα μπορούσε να θεωρηθεί απλώς ειρωνικός μιμητισμός "καθώς ήταν συλλογή χωρίς θύματα", μ' αυτό δεν θα έπρεπε να εννοηθεί πως ο Μπέντζαμεν αποδοκίμαζε την ουσία ή δεν εντρυφούσε σ' αυτήν. Γιατί αποτελούσε πίστη του Μπέντζαμεν πως η πραγματικότητα η ίδια προκαλούσε – και αθώωνε – τις απερίσκεπτες, αναπόφευκτα καταστροφικές υπηρεσίες του συλλέκτη. Σ' έναν κόσμο ο οποίος κινδυνεύει σοβαρά να μετατραπεί σε πελώριο θήραμα, ο συλλέκτης γίνεται ένα πρόσωπο που εμπλέκεται στο ευσεβές έργο της σωτηρίας. Η πορεία της μοντέρνας ιστορίας έχει ήδη υπονομεύσει τις παραδόσεις και θρυμματίσει τις ζωντανές ολότητες, στις οποίες τα πολύτιμα αντικείμενα έβρισκαν κάποτε τη θέση τους, κι έτσι ο συλλέκτης μπορεί τώρα πλέον, με τη συνείδησή του ήσυχη να ασχοληθεί με την εκσκαφή των σπανιότερων, περισσότερο εμβληματικών κομματιών.

Καθώς η ιστορική αλλαγή εξακολουθεί να επιταχύνεται, το ίδιο το παρελθόν έχει γίνει το πιο σουρρεαλιστικό θέμα – επιτρέποντας, όπως είπε ο Μπέντζαμεν, να δεις μια καινούργια ομορφιά σ' αυτό που χάνεται. Από την αρχή οι φωτογράφοι όχι μόνο ανέθεσαν στους εαυτούς τους το έργο της καταγραφής ενός κόσμου που ήταν υπό εξαφάνιση, αλλά χρησιμοποιήθηκαν και από εκείνους οι οποίοι επίσπευδαν την εξαφάνισή του. (Από το 1842

ακόμη, αυτός ο ακατάβλητος ανακαινιστής των γαλλικών αρχιτεκτονικών θησαυρών, ο Βιολέ–Λε–Ντυκ, παράγγειλε μια σειρά από δαγγεροτυπίες της Νοτρ–Νταμ πριν ξεκινήσει την αναστήλωση του καθεδρικού ναού.) "Να ανανεώσει τον παλιό κόσμο", έγραψε ο Μπέντζαμεν, "αυτή είναι η βαθύτερη επιθυμία του συλλέκτη όταν παρακινείται να αποκτήσει καινούργια πράγματα." Αλλά ο παλιός κόσμος δεν μπορεί να ανανεωθεί –σίγουρα όχι με αποσπάσματα· και αυτή είναι η αξιοθρήνητη, δον–κιχωτική πλευρά του φωτογραφικού εγχειρήματος.

Οι ιδέες του Μπέντζαμεν αξίζει να αναφερθούν, γιατί ήταν ο πιο αυθεντικός και σημαντικός κριτικός της φωτογραφίας –παρά (και εξαιτίας) την εσωτερική αντίφαση της θεώρησής του για τη φωτογραφία, η οποία προκύπτει από τη σουρρεαλιστική του ευαισθησία, σε αντίθεση με τις μαρξιστικές / μπρεχτικές αρχές του– και επίσης γιατί το ιδανικό έργο για τον ίδιο τον Μπέντζαμεν διαφαίνεται ως εξιδανικευμένη έκδοση της δραστηριότητας του φωτογράφου. Αυτό θα ήταν ένα έργο λογοτεχνικής κριτικής το οποίο θα αποτελούνταν εξ ολοκλήρου από αποσπάσματα και κατά συνέπεια θα ήταν κενό από οτιδήποτε θα μπορούσε να προδώσει κάποια συμπάθεια. Η αποκήρυξη της ταύτισης, η αποστροφή της καπηλείας των μηνυμάτων, ο ισχυρισμός πως το χέρι τους δεν φαίνεται πουθενά –αυτές είναι στρατηγικές που προσυπογράφονται από τους περισσότερους επαγγελματίες φωτογράφους. Η ιστορία της φωτογραφίας φανερώνει μια μακρά παράδοση αμφιλεγόμενης δυνατότητας για αντίδραση: αν πάρει θέση, θα θεωρηθεί ότι υποσκάπτει την ακλόνητη παραδοχή της πως όλα τα θέματα έχουν εγκυρότητα και ενδιαφέρον. Αλλά αυτό που στον Μπέντζαμεν παρουσιάζεται ως βασανιστική ιδιοτροπία, έμελλε να επιτρέψει στο βουβό παρελθόν να μιλήσει με τη δική του φωνή, με όλη την αδιαφώτιστη πολυπλοκότητά του και γίνεται –όταν γενικευτεί στη φωτογραφία– συσσωρευτική αποσύνθεση του παρελθόντος (μέσα από την ίδια την πράξη της διαφύλαξής του). Γίνεται ακόμη ύφανση μιας νέας, παράλληλης πραγματικότητας, που κάνει το παρελθόν άμεσο, ενώ υπογραμμίζει την κωμική ή τραγική απραξία του, η οποία επενδύει στην ιδιαιτερότητα του παρελθόντος με απεριόριστη ειρωνεία, μετασχηματίζοντας το παρόν σε παρελθόν και το παρελθόν σε παρελθοντολογικότητα.

Όπως ο συλλέκτης, ο φωτογράφος ζωογονείται από ένα πάθος το οποίο, ακόμη κι όταν φαίνεται να αφορά το παρόν, είναι συνδεδεμένο με μία αίσθηση του παρελθόντος. Αλλά ενώ οι παραδοσιακές τέχνες που διαθέτουν ιστορική συνείδηση επιχειρούν να βάλουν το παρελθόν σε τάξη διαχωρίζοντας το νεωτεριστικό από το οπισθοδρομικό, το κεντρικό από το περιθωρια-

κό, το σχετικό από το άσχετο ή απλώς ενδιαφέρον, η προσέγγιση του φωτογράφου –όπως και αυτή του συλλέκτη– είναι χωρίς σύστημα, στην πραγματικότητα αντι-συστηματική. Ο ζήλος του φωτογράφου για θέμα δεν έχει ουσιαστική σχέση με το περιεχόμενο ή την αξία του, που βοηθούν την ταξινόμησή του. Είναι πάνω απ' όλα μια επιβεβαίωση ότι το θέμα είναι εκεί· ακόμη, της ορθότητάς του (της ορθότητας ενός βλέμματος σ' ένα πρόσωπο, μιας διάταξης αντικειμένων), που είναι το ισοδύναμο της προδιαγραφής γνησιότητας του συλλέκτη· της ουσίας του –των ιδιοτήτων που το κάνουν μοναδικό. Η κατ' εξοχήν θεληματική, αχόρταγη ματιά του φωτογράφου όχι μόνο αντιστέκεται στην παραδοσιακή ταξινόμηση και αξιολόγηση των θεμάτων, αλλά επιδιώκει συνειδητά να τις αψηφήσει και να τις ανατρέψει. Γι' αυτόν το λόγο, η προσέγγισή της στη θεματογραφία είναι λιγότερο τυχαία από όσο γενικώς εκτιμάται.

Η φωτογραφία εκτελεί, κατά κύριο λόγο, τη σουρρεαλιστική εντολή για υιοθέτηση ασυμβίβαστης στάσης ισοτιμίας απέναντι στη θεματογραφία. (Τα πάντα είναι "πραγματικά"). Στην πραγματικότητα έχει δείξει καθαρά –όπως και το κύριο ρεύμα του ίδιου του σουρρεαλιστικού γούστου– μια επίμονη λατρεία σε σκουπίδια, ασχήμιες, απόβλητα, ξεφλουδισμένες επιφάνειες, αλλόκοτα πράγματα, κιτς. Έτσι ο Ατζέ ειδικευόταν στις περιθωριακές ομορφιές προχειροφτιαγμένων καροτσιών, φανταχτερών ή φανταστικών βιτρινών, στη φθαρμένη τέχνη των επιγραφών καταστημάτων, στα αλογάκια του Λούνα Παρκ, σε διακοσμημένες στοές, περίεργα ρόπτρα και περίτεχνα κάγκελα, γύψινες διακοσμήσεις σε προσόψεις μισογκρεμισμένων σπιτιών. Ο φωτογράφος –και ο καταναλωτής φωτογραφιών– ακολουθεί τα βήματα του ρακοσυλλέκτη, που ήταν μία από τις αγαπημένες φιγούρες του Μπωντλέρ για το μοντέρνο ποιητή:

> *Οτιδήποτε η μεγάλη πόλη πέταξε, οτιδήποτε έχασε, οτιδήποτε περιφρόνησε, οτιδήποτε έλιωσε κάτω από τα πόδια της, αυτός ταξινομεί και συλλέγει... Ξεδιαλύνει τα πράγματα και επιλέγει σοφά· συλλέγει, όπως ο τσιγγούνης φυλά ένα θησαυρό, τα απορρίμματα που θα πάρουν το σχήμα χρήσιμων ή ευχάριστων αντικειμένων στα σαγόνια της θεάς Βιομηχανίας.*

Τα μελαγχολικά κτίρια εργοστασίων και οι γεμάτες τοιχοκολλήσεις λεωφόροι, μέσα από το μάτι της κάμερας μοιάζουν όμορφα, σαν εκκλησίες ή βουκολικά τοπία. Ακόμη πιο όμορφα, σύμφωνα με το μοντέρνο γούστο. Θυμηθείτε πώς ήταν ο Μπρετόν και οι άλλοι σουρρεαλιστές που ανακήρυξαν το κατάστημα μεταχειρισμένων ειδών σε ναό πρωτοποριακού γούστου και αναβάθμισαν τις επισκέψεις σε αγορές μεταχειρισμένων σε κάποιου είδους αισθητικό προσκύνημα. Η οξυδέρκεια του σουρρεαλιστή ρακοσυλλέκτη

κατευθυνόταν στο να βρει όμορφα αυτά που άλλοι άνθρωποι έβρισκαν άσχημα, χωρίς ενδιαφέρον ή άσχετα – μπρικ–α–μπρακ, ναΐβ ή λαϊκά αντικείμενα, αστικά ερείπια.

Όπως η δομή ενός πεζού μυθιστορήματος, ενός πίνακα, μιας ταινίας με μορφή αποσπασμάτων – σκεφτείτε τον Μπόρχες, τον Κιτάζ, τον Γκοντάρ – είναι ένα εξειδικευμένο παράδειγμα σουρρεαλιστικού γούστου, με τον ίδιο τρόπο η όλο και περισσότερο συνηθισμένη πρακτική της ανάρτησης φωτογραφιών σε τραπεζαρίες και κρεβατοκάμαρες, όπου παλαιότερα βρίσκονταν αναπαραγωγές πινάκων, αποτελεί δείκτη της ευρείας διάδοσης του σουρρεαλιστικού γούστου. Γιατί οι φωτογραφίες οι ίδιες ικανοποιούν πολλά από τα κριτήρια τα οποία προϋποθέτει η σουρρεαλιστική αποδοχή, με το να είναι αντικείμενα φτηνά, αδιάφορα, πανταχού παρόντα. Ένας πίνακας παραγγέλλεται ή αγοράζεται· η φωτογραφία βρίσκεται (σε άλμπουμ και σε συρτάρια), κόβεται (από εφημερίδες και περιοδικά), ή μπορεί εύκολα να τραβηχτεί από κάποιον. Και οι φωτογραφίες–αντικείμενα όχι μόνο πολλαπλασιάζονται μ' έναν τρόπο που οι πίνακες δεν μπορούν, αλλά είναι, με κάποια έννοια, αισθητικά απρόσβλητες. "Ο Μυστικός Δείπνος" του Λεονάρντο στο Μιλάνο δεν δείχνει σε καθόλου καλύτερη κατάσταση τώρα· δείχνει χάλια. Οι φωτογραφίες, όταν φουσκώνουν, θαμπώνουν, αποκτούν κηλίδες, τσακίζονται, ξεθωριάζουν, είναι ακόμη όμορφες· συχνά ομορφότερες. (Μ' αυτόν, όπως και με άλλους τρόπους, η τέχνη με την οποία προσομοιάζει η φωτογραφία είναι η αρχιτεκτονική, της οποίας τα έργα υφίστανται την ίδια αδυσώπητη εξέλιξη στο πέρασμα του χρόνου· πολλά κτίσματα, και όχι μόνον ο Παρθενώνας, πιθανότατα δείχνουν καλύτερα ως ερείπια.)

Ό,τι ισχύει για τις φωτογραφίες ισχύει και για τον κόσμο όπως φαίνεται μέσα από φωτογραφίες. Η φωτογραφία επεκτείνει την ανακάλυψη της ομορφιάς των ερειπίων, από τους λόγιους του 18ου αιώνα, σε γνήσια λαϊκό γούστο. Και προεκτείνει αυτή την ομορφιά πέρα από τα ερείπια των ρομαντικιστών, όπως τις υπέροχες παλαιωμένες φόρμες που φωτογράφιζε ο Λάφλιν, στα ερείπια των μοντερνιστών – που είναι η ίδια η πραγματικότητα. Ο φωτογράφος εμπλέκεται, είτε το θέλει είτε όχι, στο εγχείρημα της μετατροπής της πραγματικότητας σε αντίκα και οι φωτογραφίες είναι οι ίδιες στιγμιαίες αντίκες. Η φωτογραφία προσφέρει ένα σύγχρονο ανάλογο αυτής της χαρακτηριστικά ρομαντικής αρχιτεκτονικής τεχνοτροπίας, του τεχνητού ερειπίου: του ερειπίου που δημιουργείται με σκοπό να βαθύνει τον ιστορικό χαρακτήρα ενός τοπίου, να κάνει τη φύση υπαινικτική – υπαινικτική για το παρελθόν.

Το απρόβλεπτο των φωτογραφιών επιβεβαιώνει ότι τα πάντα είναι εφήμερα· η αυθαιρεσία της φωτογραφικής μαρτυρίας υποδεικνύει πως η πραγματικότητα είναι ουσιαστικά αταξινόμητη. Η πραγματικότητα συνοψίζεται σε μια διάταξη τυχαίων κομματιών – έναν ατελείωτα δελεαστικό, αιχμηρά περιοριστικό τρόπο να σχετίζεται κανείς με τον κόσμο. Διαφωτίζοντας αυτή την εν μέρει χαριτωμένη, εν μέρει συγκαταβατική σχέση με την πραγματικότητα, που είναι το επίκεντρο του Σουρρεαλισμού, η επιμονή του φωτογράφου πως καθετί είναι πραγματικό υπονοεί επίσης πως το πραγματικό δεν είναι αρκετό. Διακηρύσσοντας μια θεμελιώδη δυσαρέσκεια με την πραγματικότητα, ο Σουρρεαλισμός παίρνει μια αποξενωμένη θέση η οποία έχει γίνει πλέον γενικότερη νοοτροπία σ' εκείνα τα μέρη του κόσμου που είναι πολιτικώς ισχυρά, βιομηχανοποιημένα, που ελέγχουν την κάμερα. Για ποιον άλλο λόγο θα θεωρούνταν ποτέ η πραγματικότητα ανεπαρκής, επίπεδη, ρηχά ορθολογιστική και με υπερβολική τάξη; Στο παρελθόν, η δυσαρέσκεια με την πραγματικότητα εκφραζόταν σαν μια λαχτάρα για έναν άλλο κόσμο. Σε μια μοντέρνα κοινωνία, η δυσαρέσκεια με την πραγματικότητα εκφράζεται αποφασιστικά και πολύ βασανιστικά με τη λαχτάρα της αναπαραγωγής αυτού του κόσμου. Σαν η πραγματικότητα με μορφή αντικειμένου – μέσω της φωτογραφίας – να αποδεικνύεται στ' αλήθεια πραγματική, δηλαδή σουρρεαλιστική.

Η φωτογραφία αναπόφευκτα συνεπάγεται κάποια κηδεμονία της πραγματικότητας. Από το να είναι "εκεί έξω", ο κόσμος βρίσκεται "μέσα" στις φωτογραφίες. Τα κεφάλια μας γίνονται σιγά σιγά σαν εκείνα τα μαγικά κουτιά που ο Γιόζεφ Κορνέλ γέμισε με αταίριαστα μικρά αντικείμενα των οποίων η προέλευση ήταν η Γαλλία, μια Γαλλία την οποία δεν είχε επισκεφτεί ούτε μία φορά. Ή σαν την κρύπτη με εικόνες παλιών ταινιών, από τις οποίες ο Κορνέλ συγκέντρωσε μια τεράστια συλλογή στο ίδιο σουρρεαλιστικό πνεύμα: νοσταλγικά λείψανα της αυθεντικής εμπειρίας της ταινίας, μέσα συμβολικής κτήσης της ομορφιάς των ηθοποιών. Αλλά η σχέση μιας φωτογραφίας με μία ταινία είναι ενδογενώς παραπλανητική. Η παράθεση ενός αποσπάσματος μιας ταινίας δεν είναι το ίδιο με την παράθεση αποσπάσματος ενός βιβλίου. Ενώ ο χρόνος ανάγνωσης ενός βιβλίου εναπόκειται στον αναγνώστη, ο χρόνος θέασης μιας ταινίας είναι ορισμένος από το δημιουργό της ταινίας και η αντίληψη των εικόνων γίνεται τόσο γρήγορα ή αργά όσο επιτρέπει η σκηνοθεσία. Έτσι, η φωτογραφία, που επιτρέπει σε κάποιον να σταθεί σε μια μεμονωμένη στιγμή για όσο χρόνο θέλει, έρχεται σε αντίθεση με την ίδια τη φόρμα της

ταινίας ως ενός συνόλου από φωτογραφίες που παγώνει στιγμές μέσα σε μία ζωή, όπως και η κοινωνία αντιτίθεται στη φόρμα των φωτογραφιών, αφού είναι μια διεργασία, μια ροή στο χρόνο. Ο φωτογραφημένος κόσμος έχει την ίδια, ουσιαστικά ανακριβή σχέση με τον πραγματικό κόσμο, που οι φωτογραφίες έχουν με τις ταινίες. Η ζωή δεν είναι σημαντικές λεπτομέρειες που φωτίζονται για μια στιγμή και στερεώνονται για πάντα. Οι φωτογραφίες είναι.

Η σαγήνη των φωτογραφιών, ο τρόπος που πιάνουν το σφυγμό μας, είναι ότι προσφέρουν σε μία και μοναδική στιγμή τη σχέση ενός *connoisseur* με τον κόσμο και μια συγκεχυμένη αποδοχή του κόσμου. Γιατί η σχέση αυτού του *connoisseur* με τον κόσμο υπονοείται βαθιά, μέσα από την εξέλιξη της εξέγερσης του μοντερνισμού ενάντια στα παραδοσιακά αισθητικά μέτρα, με την προώθηση του κιτς γούστου. Αν και ορισμένες φωτογραφίες, θεωρούμενες ως ανεξάρτητα αντικείμενα, έχουν την αιχμή και τη γλυκιά βαρύτητα σημαντικών έργων τέχνης, ο πολλαπλασιασμός των φωτογραφιών είναι τελικά επιβεβαίωση του κιτς. Η υπερευκίνητη ματιά της φωτογραφίας κολακεύει το θεατή, δημιουργώντας μια εσφαλμένη αίσθηση πανταχού παρουσίας, μια απατηλή επικυριαρχία στην εμπειρία. Οι σουρρεαλιστές, που φιλοδοξούν να είναι πολιτιστικοί ριζοσπάστες, ακόμη και επαναστάτες, συχνά έχουν την καλοπροαίρετη ψευδαίσθηση ότι θα μπορούσαν να είναι, στην πραγματικότητα θα έπρεπε να είναι, μαρξιστές. Ο σουρρεαλιστικός αισθητισμός όμως παραείναι πλημμυρισμένος με ειρωνεία για να είναι συμβατός με την πιο δελεαστική μορφή ηθικολογίας του εικοστού αιώνα. Ο Μαρξ επέκρινε τη φιλοσοφία, επειδή προσπάθησε να κατανοήσει, μόνο, τον κόσμο και όχι να τον αλλάξει. Οι φωτογράφοι, λειτουργώντας με τους όρους της σουρρεαλιστικής λογικής, υποστηρίζουν ότι ακόμη και η προσπάθεια να κατανοήσουμε τον κόσμο είναι μάταιη και αντί αυτού προτείνουν να τον συλλέξουμε.

Ο ΗΡΩΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΡΑΣΗΣ

• Κανένας ποτέ δεν ανακάλυψε την ασχήμια μέσα από φωτογραφίες. Πολλοί όμως, μέσα από φωτογραφίες, ανακάλυψαν την ομορφιά. Εκτός από εκείνες τις καταστάσεις όπου η κάμερα χρησιμεύει για να καταγράψει ντοκουμέντα ή για να επισημάνει κοινωνικά τυπικά, αυτό που παρακινεί τους ανθρώπους να τραβήξουν φωτογραφίες είναι το να βρουν κάτι όμορφο. (Το όνομα με το οποίο ο Φοξ Τάλμποτ έβγαλε την πατέντα της φωτογραφίας το 1841 ήταν καλοτυπία: από το καλός, που σημαίνει όμορφος.) Κανένας δεν αναφωνεί: "Τι άσχημο που είναι αυτό! Πρέπει να το βγάλω μια φωτογραφία." Ακόμη κι αν κάποιος το έλεγε αυτό, εκείνο που θα εννοούσε ουσιαστικά είναι: "Βρίσκω αυτό το άσχημο πράγμα... όμορφο."

Είναι συνηθισμένο για κάποιον που έχει συλλάβει φευγαλέα κάτι όμορφο να παραπονιέται ότι δεν μπόρεσε να το φωτογραφήσει. Τόσο επιτυχημένος έχει αποδειχτεί ο ρόλος της φωτογραφικής μηχανής στην ωραιοποίηση του κόσμου που οι φωτογραφίες, περισσότερο από τον ίδιο τον κόσμο, θεωρούνται η βάση του όμορφου. Οικοδεσπότες υπερήφανοι για το σπίτι τους, μπορεί να ανασύρουν φωτογραφίες του για να δείξουν στους επισκέπτες πόσο υπέροχο είναι στ' αλήθεια. Ακόμη και τους εαυτούς μας μαθαίνουμε να τους βλέπουμε φωτογραφικά: το να βρίσκει κανείς τον εαυτό του γοητευτικό σημαίνει, ακριβώς, να πιστεύει πως φαίνεται όμορφος στις φωτογραφίες. Οι φωτογραφίες δημιουργούν το όμορφο και – με το πέρασμα γενεών φωτογράφησης – το καταναλίσκουν. Ορισμένα από τα μεγαλεία της φύσης, για παράδειγμα, έχουν σχεδόν εγκαταλειφθεί στο έλεος του ακατάβλητου ζήλου των μανιωδών ερασιτεχνών φωτογράφων. Όσοι έχουν κορεστεί από εικόνες, πιθανόν να βρίσκουν τα ηλιοβασιλέματα σαχλά· μοιάζουν πλέον πολύ, δυστυχώς, με φωτογραφίες.

Πολλοί άνθρωποι είναι νευρικοί όταν πρόκειται να φωτογραφηθούν: όχι γιατί φοβούνται όπως οι πρωτόγονοι, μήπως παραβιαστούν, αλλά επειδή φοβούνται την αποδοκιμασία της φωτογραφικής μηχανής. Οι άνθρωποι επιζητούν την εξιδανικευμένη εικόνα: μια φωτογραφία στην οποία να δείχνουν τον καλύτερο εαυτό τους. Νιώθουν επιτιμημένοι όταν η κάμερα δεν τους επιστρέφει μία εικόνα του εαυτού τους στην οποία να δείχνουν πιο ελκυστικοί απ' ότι στ' αλήθεια είναι. Αλλά ορισμένοι είναι αρκετά τυχεροί ώστε να έχουν "φωτογένεια" – που σημαίνει να δείχνουν καλύτεροι στις φωτογραφίες (ακόμη και χωρίς μακιγιάζ ή κολακευτικό φωτισμό), απ' ότι στην πραγματική ζωή. Το ότι οι φωτογραφίες συχνά επαινούνται για την αμεροληψία, την ειλικρίνειά τους, υποδεικνύει φυσικά ότι οι πιο πολλές δεν έχουν γίνει τυχαία. Μία δεκαετία αφότου η αρνητική–θετική επεξεργασία του Φοξ

Τάλμποτ (η πρώτη εύχρηστη φωτογραφική επεξεργασία) είχε αρχίσει να αντικαθιστά τη δαγκερροτυπία, στα μέσα της δεκαετίας του 1840, ένας Γερμανός φωτογράφος επινόησε την πρώτη τεχνική για το ρετουσάρισμα αρνητικού. Οι δύο εκδοχές του ίδιου πορτραίτου που παρουσίασε —το ένα ρετουσαρισμένο, το άλλο όχι— στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού το 1855 (της δεύτερης παγκόσμιας και της πρώτης με έκθεση φωτογραφίας), άφησαν τα πλήθη κατάπληκτα. Η είδηση ότι η φωτογραφική μηχανή μπορεί να ψεύδεται έκανε περισσότερους ανθρώπους να επιθυμούν να φωτογραφηθούν.

Οι συνέπειες του ψεύδους οφείλουν να έχουν πολύ πιο κεντρική θέση στη φωτογραφία απ' ότι θα μπορούσαν ποτέ να έχουν στη ζωγραφική, γιατί οι επίπεδες, συνήθως ορθογώνιες εικόνες που ονομάζονται φωτογραφίες, ισχυρίζονται ότι είναι αληθινές, κάτι που δεν μπορούν να ισχυριστούν ποτέ οι πίνακες. Ένας ψεύτικος πίνακας (ένας που αποδίδεται σε λάθος δημιουργό) παραποιεί την ιστορία της τέχνης. Μια ψεύτικη φωτογραφία (που έχει ρετουσαριστεί, αλλοιωθεί ή εμφανίζεται με λάθος λεζάντα) παραποιεί την πραγματικότητα. Η ιστορία της φωτογραφίας μπορεί να συνοψιστεί ως διαμάχη ανάμεσα σε δύο επιταγές: την ωραιοποίηση, που προέρχεται από τις καλές τέχνες, και την εξιστόρηση της αλήθειας, η οποία προσμετράται όχι μόνο από την αντίληψη μιας αλήθειας ελεύθερης από αξίες, κληροδότημα των επιστημών, αλλά και από ένα ηθικοποιημένο ιδανικό εξιστόρησης της αλήθειας, το οποίο υιοθετήθηκε από τα φιλολογικά μοντέλα του 19ου αιώνα και από το (τότε) καινούργιο επάγγελμα της ανεξάρτητης δημοσιογραφίας. Ο φωτογράφος, όπως ο μετα-ρομαντικός νοβελίστας και ο ρεπόρτερ, υποτίθεται πως θα ξεσκέπαζε την υποκρισία και θα πολεμούσε την άγνοια. Η ζωγραφική ήταν πολύ αργή και δυσκίνητη διαδικασία για να αναλάβει ένα τέτοιο έργο, άσχετα πόσοι ζωγράφοι του 19ου αιώνα συμμερίζονταν την πεποίθηση του Μιλλέ ότι *le beau c' est le vrai*. Η αλήθεια την οποία μεταφέρει η φωτογραφία έχει κάτι το γυμνό, σημείωσαν οξυδερκείς παρατηρητές, ακόμη κι όταν ο δημιουργός της δεν διεισδύει εκ προθέσεως. Στο *The House of the Seven Gables* (1851), ο Χώθορν εμφανίζει το νεαρό φωτογράφο Χόλγκρεηβ να παρατηρεί, για το πορτραίτο δαγκερροτυπίας ότι "ενώ του αναγνωρίζουμε ότι δεν απεικονίζει τίποτα περισσότερο από τη σκέτη επιφάνεια, στην πραγματικότητα ανασύρει το μυστικό χαρακτήρα με μια αλήθεια που κανένας ζωγράφος δεν θα αποτολμούσε ποτέ, ακόμη κι αν μπορούσε να την ανιχνεύσει."

Ελευθερωμένοι από την ανάγκη να κάνουν στενές επιλογές (όπως οι ζωγράφοι) για τις εικόνες με τις οποίες άξιζε να καταπιάνονται, λόγω της ταχύτητας με την οποία οι κάμερες κατέγραφαν τα πάντα, οι φωτογράφοι μετέτρεψαν την όραση σ' ένα καινούργιο είδος μελέτης: σαν να ήταν σε θέση η όραση η ίδια, αν επιδιωκόταν με ικανή πλεονεξία και προσήλωση, να συμφιλιώσει πραγματικά τις αξιώσεις περί αλήθειας και την ανάγκη να βρεθεί ο κόσμος όμορφος. Αντικείμενο θαυμασμού κάποτε, χάρη στην ικανότητά της να περιγράφει πιστά την πραγματικότητα, καθώς και απέχθειας αρχικά, εξαιτίας της μεγάλης ακρίβειάς της, η κάμερα κατέληξε να προωθήσει τρομακτικά την αξία της εξωτερικής εμφάνισης. Εμφάνιση όπως την καταγράφει η κάμερα. Οι φωτογραφίες δεν ερμηνεύουν απλώς την πραγματικότητα – ρεαλιστικά. Είναι η πραγματικότητα που διερευνάται και αξιολογείται για την πιστότητά της σε σχέση με τις φωτογραφίες. "Κατά την άποψή μου", διακήρυξε το 1901 ο μεγαλύτερος ιδεολόγος του φιλολογικού ρεαλισμού, ο Ζολά, μετά από 15 χρόνια ερασιτεχνικής φωτογράφησης, "δεν μπορείς να ισχυριστείς πως έχεις δει κάτι στ' αλήθεια, μέχρι να το έχεις φωτογραφήσει." Αντί να καταγράφουν απλώς την πραγματικότητα, οι φωτογραφίες έχουν γίνει το μέτρο της όψης των πραγμάτων, αλλάζοντας μ' αυτό τον τρόπο την ίδια την ιδέα της πραγματικότητας και του ρεαλισμού.

◗ Οι πρώτοι φωτογράφοι μιλούσαν για την κάμερα σαν να ήταν αντιγραφικό μηχάνημα· σαν να είναι η κάμερα αυτή που βλέπει, ενώ οι άνθρωποι είναι που τη λειτουργούν. Η εφεύρεση της φωτογραφίας χαιρετίστηκε ως μέσο το οποίο διευκολύνει τη συσσώρευση πληροφοριών και την ανίχνευση εντυπώσεων. Στο φωτογραφικό βιβλίο του *The Pencil of Nature* (1844–46), ο Φοξ Τάλμποτ αφηγείται ότι η ιδέα της φωτογραφίας του ήρθε το 1833, ενώ έκανε κάποια σχέδια του τοπίου της λίμνης Κόμο, στην περιοδεία της Ιταλίας που είχε καταλήξει σχεδόν υποχρεωτική για Εγγλέζους κληρονόμους μεγάλων περιουσιών, όπως αυτός. Σχεδιάζοντας με τη βοήθεια μιας camera obscura, μιας συσκευής που μπορούσε να προβάλει την εικόνα αλλά όχι να τη στερεώσει, συλλογίστηκε "την αμίμητη ομορφιά των εικόνων από ζωγραφιές της φύσης που ο γυάλινος φακός της κάμερας πρόβαλλε πάνω στο χαρτί" και αναρωτήθηκε "αν θα ήταν δυνατό να εντυπωθούν αυτές οι φυσικές εικόνες με χρονική διάρκεια." Ο Τάλμποτ σκέφτηκε την κάμερα ως μια καινούργια μορφή σημειώσεων, της οποίας το θέλγητρο ήταν ακριβώς ότι ήταν απρόσωπη – γιατί κατέγραφε μια "φυσική" εικόνα· μια εικόνα δηλαδή η οποία δημιουργείται "με τη δράση του Φωτός μόνο, χωρίς καμία βοήθεια

από το μολύβι του καλλιτέχνη."

Ο φωτογράφος θεωρούνταν ένας οξυδερκής παρατηρητής που δεν επεμβαίνει όμως – ένας γραφέας, όχι ποιητής. Καθώς όμως οι άνθρωποι ανακάλυψαν ότι κανένας δεν βγάζει τις ίδιες φωτογραφίες από το ίδιο αντικείμενο, η υπόθεση ότι οι κάμερες προσφέρουν μια απρόσωπη, αντικειμενική εικόνα υποχώρησε μπροστά στο γεγονός ότι οι φωτογραφίες αποτελούν μαρτυρία όχι μόνο αυτού που είναι εκεί έξω, αλλά αυτού που βλέπει κάθε άτομο, όχι απλώς μια καταγραφή, αλλά μια αξιολόγηση του κόσμου.* Έγινε σαφές πως δεν υπήρχε μια απλή, μεμονωμένη δραστηριότητα που ονομάζεται όραση (που καταγράφεται, υποβοηθείται από τις κάμερες), αλλά η "φωτογραφική όραση", η οποία ήταν συγχρόνως ένας καινούργιος τρόπος για να βλέπουν οι άνθρωποι και ένα νέο πεδίο δραστηριότητας.

Ένας Γάλλος με μια δαγκερροτυπική κάμερα περιφερόταν ήδη στον Ειρηνικό το 1841, τον ίδιο χρόνο που ο πρώτος τόμος από τις *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe* τυπώθηκε στο Παρίσι. Η δεκαετία του 1850 ήταν τα μεγάλα χρόνια της φωτογραφικής Ανατολής: ο Μαξίμ Ντυ Καμ κάνοντας μια μεγάλη περιοδεία στη Μέση Ανατολή με τον Φλωμπέρ, από το 1849 ως το 1851, εστίασε τη φωτογραφική του δραστηριότητα σε μνημεία όπως ο Κολοσσός του Αμπού Σιμπέλ και ο Ναός του Μπάαλμπεκ και όχι στην καθημερινή ζωή των φελλάχων. Σύντομα όμως, οι ταξιδιώτες με τις κάμερες διαπλάτυναν τη θεματογραφία πέρα από τις διάσημες τοποθεσίες και τα έργα τέχνης. Η φωτογραφική όραση σήμαινε την καταλληλότητα για την ανακάλυψη της ομορφιάς σ' αυτό που ο καθένας βλέπει αλλά το αγνοεί σαν πολύ συνηθισμένο. Οι φωτογράφοι υποτίθεται πως θα έκαναν περισσότερα από το να βλέπουν απλώς τον κόσμο όπως είναι, συμπεριλαμβάνοντας τα ήδη αναγνωρισμένα θαύματα· επρόκειτο να δημιουργήσουν ενδιαφέρον, παίρνοντας νέες οπτικές αποφάσεις.

** Ο περιορισμός της φωτογραφίας σε απρόσωπη όραση συνέχισε φυσικά να έχει τους υποστηρικτές του. Μεταξύ των Σουρρεαλιστών η φωτογραφία θεωρούνταν απελευθερωτική στο βαθμό που υπερέβαινε την απλή προσωπική έκφραση: Ο Μπρετόν ξεκινά το δοκίμιο του 1920 για τον Μάξ Έρνστ, ονομάζοντας την πρακτική της αυτόματης γραφής "μια αληθινή φωτογραφία της σκέψης", με την κάμερα να θεωρείται "τυφλό όργανο" του οποίου η ανωτερότητα "στην μίμηση της εμφάνισης" είχε "δώσει το θανατηφόρο χτύπημα στους παλιούς τρόπους έκφρασης, την ζωγραφική όπως και την ποίηση." Στο απέναντι αισθητικό στρατόπεδο, οι θεωρητικοί του Μπάουχαους υιοθέτησαν μία όχι πολύ διαφορετική άποψη, μεταχειριζόμενοι την φωτογραφία σαν κλάδο του ντηζάιν, όπως η αρχιτεκτονική -δημιουργική αλλά απρόσωπη, χωρίς να παραφορτώνεται με ματαιοδοξίες όπως η ζωγραφική επιφάνεια, το προσωπικό άγγιγμα. Στο βιβλίο του Painting, Photography, Film(1925), ο Μοχόλυ-Νάγκυ επαινεί την κάμερα επειδή επέβαλε "την οπτική υγιεινή" η οποία τελικά "θα ακυρώσει το συσχετιστικό σύμπλεγμα εικονογραφίας και φαντασίας... που έχουν σφραγίσει στην όραση μας οι μεγάλοι ζωγράφοι."*

Υπάρχει στο εξωτερικό ένας ιδιόμορφος ηρωισμός από τότε που ανακαλύφθηκαν οι κάμερες: ο ηρωισμός της όρασης. Η φωτογραφία εγκαινίασε ένα νέο είδος ελεύθερης επαγγελματικής δραστηριότητας – επιτρέποντας σε κάθε άτομο να επιδείξει κάποια μοναδική, αχόρταγη ευαισθησία. Οι φωτογράφοι αναχωρούσαν για τα πολιτιστικά, ταξικά και επιστημονικά τους σαφάρι αναζητώντας εντυπωσιακές φωτογραφίες, έτοιμοι να παγιδεύσουν τον κόσμο με οποιοδήποτε κόστος σε υπομονή ή έλλειψη άνεσης, χάρη σ' αυτή τη δραστήρια, κτητική, αξιολογική, χαριστική ιδιότητα της όρασης. Ο Άλφρεντ Στήγκλιτζ ανέφερε περήφανα ότι στάθηκε τρεις ώρες μέσα σε χιονοθύελλα, στις 22 Φεβρουαρίου 1893, "περιμένοντας την κατάλληλη στιγμή" για να τραβήξει τη φημισμένη φωτογραφία του "Πέμπτη Λεωφόρος, Χειμώνας". Η κατάλληλη στιγμή είναι όταν κάποιος μπορεί να δει τα πράγματα με φρέσκο τρόπο (ειδικά αυτά που έχουν ήδη ιδωθεί). Η αναζήτηση έγινε, στη λαϊκή φαντασία, το σήμα κατατεθέν του φωτογράφου. Από το 1920 ο φωτογράφος είχε ήδη γίνει ένας μοντέρνος ήρωας, όπως ο αεροπόρος και ο ανθρωπολόγος – χωρίς να είναι απαραίτητο να βγει έξω από το σπίτι του. Οι αναγνώστες των λαϊκών εφημερίδων προσκλήθηκαν να ακολουθήσουν "το φωτογράφο μας" σ' ένα "ταξίδι ανακάλυψης", επισκεπτόμενοι τέτοια καινούργια βασίλεια όπως "ο κόσμος από ψηλά", "ο κόσμος κάτω από μεγεθυντικό φακό", "οι καθημερινές ομορφιές", "το αθέατο σύμπαν", "το θαύμα του φωτός", "η ομορφιά των μηχανών", την εικόνα που μπορεί να "βρεθεί στο δρόμο".

Οι κύριοι στόχοι της φωτογραφικής κατάκτησης είναι η καθημερινή ζωή στην αποθέωσή της καθώς και ένα είδος ομορφιάς που μόνο η κάμερα αποκαλύπτει – μια γωνία υλικής πραγματικότητας την οποία το μάτι δεν βλέπει καθόλου ή δεν μπορεί να απομονώσει· ή η θέα από ψηλά, όπως φαίνεται από ένα αεροπλάνο. Για ένα διάστημα το κλόουζ–απ έμοιαζε να είναι η πιο αυθεντική μέθοδος φωτογραφικής όρασης. Οι φωτογράφοι ανακάλυψαν πως καθώς τεμάχιζαν όλο και στενότερα την πραγματικότητα, υπέροχες φόρμες έκαναν την εμφάνισή τους. Στις αρχές του 1840 ο πολύμορφος, ιδιοφυής Φοξ Τάλμποτ όχι μόνο συνέθετε φωτογραφίες με μια θεματογραφική ποικιλία σφετερισμένη από τη ζωγραφική – πορτραίτα, οικιακές σκηνές, απόψεις πόλεων, τοπία, νεκρές φύσεις – αλλά επίσης έστρεψε την κάμερά του σ' ένα θαλασσινό κοχύλι, στα φτερά μιας πεταλούδας (μεγεθυμένα με τη βοήθεια ενός ηλιακού μικροσκοπίου), σε δυο στοίβες βιβλία από το μελετητήριό του. Αλλά τα θέματά του αναγνωρίζονται ακόμα ως κοχύλι, φτερά πεταλούδας, βιβλία. Όταν η συμβατική όραση παραβιάστηκε ακόμη περισσότερο – και το αντικείμενο απομονώθηκε από τον περιβάλλοντα

χώρο, βαδίζοντας προς την αφαίρεση– νέες συμβάσεις ανέκυψαν για το όμορφο. Όμορφο θεωρήθηκε απλώς αυτό που το μάτι δεν μπορούσε να δει (ή δεν βλέπει): αυτή η τεμαχισμένη, εξαρθρωμένη όραση που μόνο η κάμερα μπορεί να προσφέρει.

Το 1915 ο Πωλ Στρεντ πήρε μια φωτογραφία την οποία ονόμασε "Αφηρημένα Σχέδια Φτιαγμένα από Κύπελλα". Το 1917 ο Στρεντ στράφηκε σε κλόουζ–απ μελέτες από μηχανικές φόρμες και στη διάρκεια της δεκαετίας του '20 έκανε κλόουζ–απ μελέτες φύσης. Η νέα τεχνική –το αποκορύφωμά της ήταν μεταξύ 1920 και 1935– φαινόταν να υπόσχεται απεριόριστες εικαστικές απολαύσεις. Είχε εξίσου εκπληκτικά αποτελέσματα με απλά αντικείμενα, το γυμνό (ένα θέμα που θα νόμιζε κανείς πως είχε ουσιαστικά εξαντληθεί από τους ζωγράφους), τις μικροσκοπικές κοσμολογίες της φύσης. Η φωτογραφία φάνηκε να βρίσκει το μεγαλειώδη ρόλο της, ως γέφυρα ανάμεσα στην τέχνη και την επιστήμη· και οι ζωγράφοι προειδοποιήθηκαν πως έπρεπε να διδαχθούν από τις ομορφιές των μικροφωτογραφιών και των εναέριων απόψεων του βιβλίου του Μοχόλυ–Νάγκυ *Von Material zur Architektur*, το οποίο εκδόθηκε από το Μπάουχαους το 1928 και μεταφράστηκε στα Αγγλικά ως *The New Vision*. Την ίδια χρονιά έγινε και η εμφάνιση ενός από τα πρώτα φωτογραφικά μπεστ–σέλλερ, ενός βιβλίου του Άλμπερτ Ρέντζερ–Πατζ με τίτλο *Die Welt ist Schon* (*Ο Κόσμος είναι Όμορφος*), το οποίο αποτελούνταν από εκατό φωτογραφίες, κυρίως κλόουζ–απ, με θέματα που κυμαίνονταν από ένα φύλλο κολοκασίας μέχρι τα χέρια ενός αγγειοπλάστη. Ποτέ δεν υποσχέθηκε η ζωγραφική με τέτοια θρασύτητα να αποδείξει ότι ο κόσμος είναι όμορφος.

Το αφαιρετικό μάτι –που εκπροσωπείται με ιδιαίτερη λαμπρότητα, την περίοδο ανάμεσα στους δύο παγκόσμιους πολέμους, από ένα μέρος της δουλειάς του Στρεντ, καθώς και του Έντουαρντ Γουέστον και του Μάινορ Γουάιτ– διαφάνηκε ως δυνατότητα μόνο μετά τις ανακαλύψεις των μοντερνιστών ζωγράφων και γλυπτών. Ο Στρεντ και ο Γουέστον, που παραδέχονται και οι δύο κάποια ομοιότητα ανάμεσα στους τρόπους όρασής τους με αυτούς των Καντίνσκυ και Μπρανκούζι, γοητεύτηκαν ίσως από τις αυστηρές γραμμές του κυβιστικού στυλ, σε αντίθεση με την απαλότητα των εικόνων του Στήγκλιτζ. Η πραγματικότητα όμως ήταν πως η επήρεια ήταν αμφίδρομη. Το 1909, ο Στήγκλιτζ σημείωσε στο περιοδικό του *Camera Work* την αναντίρρητη επίδραση της φωτογραφίας στη ζωγραφική, αν και μνημόνευσε μόνο τους Ιμπρεσσιονιστές –των οποίων αυτό το ύφος της "θαμπής σαφήνειας" ενέπνευσε το δικό του.* Και ο Μοχόλυ–Νάγκυ στο βιβλίο του *The New Vision*

ορθώς σημειώνει πως "η τεχνική και το πνεύμα της φωτογραφίας άμεσα ή έμμεσα επηρέασαν τον Κυβισμό." Αλλά παρ' όλους τους τρόπους με τους οποίους, από το 1840 και μετά, οι ζωγράφοι και οι φωτογράφοι επηρεάστηκαν και ληστεύτηκαν αμοιβαία, οι διεργασίες τους είναι θεμελιακά αντίθετες. Ο ζωγράφος κατασκευάζει, ο φωτογράφος φανερώνει. Αυτό σημαίνει πως η αναγνώριση του θέματος σε μια φωτογραφία πάντοτε κυριαρχεί στον τρόπο με τον οποίο το αντιλαμβανόμαστε – όπως δεν συμβαίνει, αναγκαστικά, μ' έναν πίνακα. Η φωτογραφία "Φύλλο Λάχανου" του Γουέστον, η οποία τραβήχτηκε το 1931, θυμίζει ένα σωρό στοιβαγμένα πανιά· χρειάζεται ένας τίτλος για να γίνει η αναγνώριση. Έτσι, η εικόνα πετυχαίνει το σκοπό της με δύο τρόπους. Η φόρμα είναι ευχάριστη και είναι (τι έκπληξη!) η φόρμα ενός φύλλου από λάχανο. Αν ήταν στοιβαγμένα πανιά δεν θα ήταν τόσο όμορφη. Γνωρίζουμε ήδη αυτή την ομορφιά από τις καλές τέχνες. Έτσι λοιπόν οι φορμαλιστικές ποιότητες της τεχνοτροπίας – που αποτελούν το κεντρικό ζήτημα στη ζωγραφική – είναι, στην καλύτερη περίπτωση, δευτερεύουσας σημασίας στη φωτογραφία, ενώ πρωταρχικής σημασίας είναι πάντοτε το τι δείχνει μια φωτογραφία. Η παραδοχή που κρύβεται πίσω από όλες τις φωτογραφικές χρήσεις, ότι κάθε φωτογραφία είναι ένα κομμάτι του κόσμου, σημαίνει ότι δεν ξέρουμε πώς να αντιδράσουμε σε μια φωτογραφία (αν η εικόνα είναι οπτικά διφορούμενη: ας πούμε, τραβηγμένη από πολύ κοντά ή από πολύ μακριά), ώσπου να αναγνωρίσουμε ποιο κομμάτι του κόσμου είναι. Αυτό που φαίνεται σαν γυμνό στέμμα – η φημισμένη φωτογραφία που πήρε ο Χάρολντ Έντζερτον το 1936 – αποκτά πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον όταν ανακαλύπτουμε πως είναι το πιτσίλισμα μιας σταγόνας από γάλα.

Η φωτογραφία αντιμετωπίζεται συνήθως ως όργανο για να γνωρίσουμε πράγματα. Όταν ο Θορώ είπε "Δεν μπορείς να πεις περισσότερα από όσα βλέπεις", πήρε για δεδομένο ότι η όραση κατείχε περίοπτη θέση ανάμεσα στις αισθήσεις. Όταν όμως, αρκετές γενιές αργότερα, το απόφθεγμα του Θορώ

**Η μεγάλη επίδραση που άσκησε η φωτογραφία στους Ιμπρεσσιονιστές είναι πλέον πασίγνωστη στην ιστορία της τέχνης. Πράγματι, δεν είναι μεγάλη υπερβολή να πει κανείς, όπως λέει ο Στήγκλιτζ, ότι "οι Ιμπρεσσιονιστές ζωγράφοι προσκολλώνται σε ένα συνθετικό ύφος αυστηρά φωτογραφικό." Η μετάφραση της πραγματικότητας από την κάμερα σε φωτεινές και σκοτεινές περιοχές υψηλής αντίθεσης, το ελεύθερο ή αυθαίρετο κρόπινγκ της εικόνας στις φωτογραφίες, η αδιαφορία των φωτογράφων να κάνουν το χώρο, ειδικά το φόντο, κατανοητό – αυτές ήταν οι κύριες πηγές έμπνευσης που οδήγησαν τους Ιμπρεσσιονιστές ζωγράφους να ομολογήσουν ότι είχαν επιστημονικό ενδιαφέρον στις ιδιότητες του φωτός, στα πειράματά τους με την επίπεδη προοπτική, τις ασυνήθιστες γωνίες και τις έκκεντρες φόρμες που κόβονται από τα όρια της εικόνας. ("Απεικονίζουν τη ζωή σε τμήματα και θραύσματα", όπως παρατήρησε ο Stieglitz το 1909.) Μια ιστορική λεπτομέρεια: η πρώτη ιμπρεσσιονιστική έκθεση τον Απρίλιο του 1874 έγινε στο φωτογραφικό στούντιο του Ναντάρ στην Μπουλβάρ ντε Καπυσέν στο Παρίσι.*

αναφέρεται από τον Πωλ Στρεντ ως έπαινος προς τη φωτογραφία, αντηχεί με διαφορετικό νόημα. Οι κάμερες δεν έκαναν απλώς δυνατή τη σύλληψη περισσότερων πραγμάτων μέσω της όρασης (με τη μικροφωτογραφία και την τηλεανίχνευση). Άλλαξαν την όραση την ίδια, καλλιεργώντας την ιδέα του να βλέπεις για να βλέπεις. Ο Θορώ ζούσε ακόμη σ' έναν πολυαισθητικό κόσμο, όπου όμως η παρατήρηση είχε ήδη αρχίσει να αποκτά το κύρος ηθικής υποχρέωσης. Μιλούσε για μια όραση που δεν ήταν αποκομμένη από τις άλλες αισθήσεις, για την όραση μέσα σ' ένα πλαίσιο (το πλαίσιο το οποίο ονόμαζε Φύση), δηλαδή για μια όραση συνδεδεμένη με συγκεκριμένες προϋποθέσεις αναφορικά με το τι άξιζε να δει κανείς. Όταν ο Στρεντ αναφέρει τον Θορώ, αποδέχεται μια διαφορετική στάση απέναντι στις αισθήσεις: τη διδακτική καλλιέργεια της αντίληψης, ανεξάρτητα από απόψεις για το τι αξίζει να γίνει αντιληπτό, η οποία ζωογονεί όλα τα μοντερνιστικά κινήματα στις τέχνες.

Η πιο σημαντική εκδοχή αυτής της στάσης συναντάται στη ζωγραφική, την τέχνη που η φωτογραφία καταχράστηκε αλύπητα, αντέγραφε ενθουσιωδώς από την αρχή και με την οποία συνυπάρχει ακόμη σε πυρετώδη αντιζηλία. Ο συνήθης απολογισμός είναι πως η φωτογραφία σφετερίστηκε την αποστολή του ζωγράφου να δημιουργεί εικόνες που αντιγράφουν με ακρίβεια την πραγματικότητα. "Ο ζωγράφος θα πρέπει να είναι βαθιά ευγνώμων" γι' αυτό, επιμένει ο Γουέστον, αντιμετωπίζοντας αυτόν το σφετερισμό, όπως πολλοί φωτογράφοι πριν και μετά, σαν να πρόκειται ουσιαστικά για απελευθέρωση. Αναλαμβάνοντας το έργο της ρεαλιστικής απεικόνισης που ως τότε μονοπωλούσε η ζωγραφική, η φωτογραφία ελευθέρωσε τη ζωγραφική για το μεγαλύτερο μοντερνιστικό προορισμό της – την αφαίρεση. Ο αντίκτυπος όμως της φωτογραφίας στη ζωγραφική δεν ήταν τόσο απλός και ξεκάθαρος. Γιατί, καθώς η φωτογραφία εισερχόταν στη σκηνή, η ζωγραφική ήδη, από μόνη της, ξεκινούσε τη μεγάλη υποχώρησή της από τη ρεαλιστική αναπαράσταση – ο Τέρνερ γεννήθηκε το 1775, ο Φοξ Τάλμποτ το 1800 – και η περιοχή την οποία η φωτογραφία ήρθε να καταλάβει, με τόσο γρήγορη και απόλυτη επιτυχία, πιθανότατα θα είχε εκκενωθεί ούτως ή άλλως. (Η αστάθεια των αυστηρώς αναπαραστατικών ζωγραφικών επιτευγμάτων του 19ου αιώνα επιδεικνύεται καθαρότερα από την τύχη του πορτραίτου, που κατέληξε να αφορά όλο και περισσότερο τη ζωγραφική την ίδια παρά αυτούς που πόζαραν – και τελικά έπαψε να ενδιαφέρει τους περισσότερους φιλόδοξους ζωγράφους, με μερικές αξιοσημείωτες πρόσφατες εξαιρέσεις όπως ο Φράνσις Μπέηκον και ο Γουώρχολ, οι οποίοι δανείζονται πλουσιοπάροχα από τη φωτογραφική εικονογραφία.)

Η άλλη σημαντική σχέση ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία, που παραλείπεται από το συνήθη απολογισμό, είναι πως τα σύνορα της νέας περιοχής που καταλήφθηκε από τη φωτογραφία άρχισαν αμέσως να επεκτείνονται, καθώς ορισμένοι φωτογράφοι αρνήθηκαν να περιοριστούν στη δημιουργία αυτών των υπερ–ρεαλιστικών θριάμβων, τους οποίους οι ζωγράφοι δεν μπορούσαν να ανταγωνιστούν. Έτσι, από τους δύο διάσημους εφευρέτες της φωτογραφίας, ο μεν Νταγκέρ ποτέ δεν διανοήθηκε να βγει έξω από τα αναπαραστατικά όρια του νατουραλιστή ζωγράφου, ενώ ο Φοξ Τάλμποτ συνέλαβε αμέσως την ικανότητα της κάμερας να απομονώνει φόρμες που φυσιολογικά διαφεύγουν από το γυμνό μάτι και τις οποίες η ζωγραφική ποτέ δεν είχε καταγράψει. Σταδιακά προστέθηκαν και άλλοι φωτογράφοι στην επιδίωξη περισσότερο αφηρημένων εικόνων, ομολογώντας ενδοιασμούς που φέρνουν στο μυαλό την απόρριψη, από μέρους των μοντερνιστών ζωγράφων, του μιμητικού ως απλώς εικονογραφικού. Η εκδίκηση της ζωγραφικής, αν θέλετε. Η αξίωση πολλών φωτογράφων να κάνουν κάτι αρκετά διαφορετικό από την καταγραφή της πραγματικότητας, είναι ο καθαρότερος δείκτης της τεράστιας αντίστροφης επίδρασης που είχε η ζωγραφική πάνω στη φωτογραφία. Όσοι φωτογράφοι όμως κι αν συμμερίστηκαν ένα μέρος αυτών των θέσεων για την έμφυτη αξία της αντίληψης που ασκείται για την αντίληψη και της (σχετικής) έλλειψης σπουδαιότητας της θεματογραφίας, απόψεις που έχουν κυριαρχήσει στην προχωρημένη ζωγραφική για περισσότερο από έναν αιώνα, η εφαρμογή αυτών των θέσεων δεν μπορεί να αντιγράψει τις αντίστοιχες της ζωγραφικής. Γιατί είναι μέσα στη φύση της φωτογραφίας να μην μπορεί να υπερβεί εξ ολοκλήρου το θέμα της, όπως μπορεί ένας πίνακας. Ούτε μπορεί ποτέ μια φωτογραφία να υπερβεί την οπτική πλευρά της, που είναι με κάποια έννοια ο τελικός στόχος της μοντερνιστικής ζωγραφικής.

Η εκδοχή της μοντερνιστικής θέσης που έχει τη μεγαλύτερη σχέση με τη φωτογραφία, δεν βρίσκεται στη ζωγραφική – ακόμη και όπως ήταν τότε (την εποχή της κατάκτησης ή απελευθέρωσής της από τη φωτογραφία), σίγουρα όχι όπως είναι τώρα. Με την εξαίρεση τόσο περιθωριακών φαινομένων όπως ο Υπερ–Ρεαλισμός, η αναβίωση του Φωτο–Ρεαλισμού που δεν ικανοποιείται με την απλή απομίμηση των φωτογραφιών αλλά σκοπεύει να καταδείξει ότι η ζωγραφική είναι σε θέση να επιτύχει ακόμη ισχυρότερη ψευδαίσθηση αληθοφάνειας, η ζωγραφική σε μεγάλο μέρος εξουσιάζεται ακόμη από την υποψία αυτού που ο Ντυσάν αποκαλούσε το απλώς αμφιβληστροειδές. Το ήθος της φωτογραφίας – αυτό που μας εκπαίδευσε (με τη φράση του Μοχόλυ–Νάγκυ) στο "εντατικό οράν" – μοιάζει να είναι πιο κοντά σ' αυτό της μοντερνιστικής

ποίησης παρά σ' εκείνο της ζωγραφικής. Καθώς η ζωγραφική γίνεται όλο και πιο εννοιολογική, η ποίηση (από την εποχή του Απολλιναίρ, του Έλιοτ, του Πάουντ και του Γουίλλιαμ Κάρλος Γουίλλιαμς) αποσαφηνίζει όλο και περισσότερο το ενδιαφέρον της για το εικαστικό. ("Καμία αλήθεια παρά μόνο στα πράγματα", όπως διακήρυξε ο Γουίλλιαμς.) Η προσήλωση της ποίησης στη στερεότητα και στην αυτονομία της γλώσσας του ποιήματος παραλληλίζεται με την προσήλωση της φωτογραφίας στην καθαρή όραση. Και οι δύο υπονοούν ασυνέχεια, εξαρθρωμένες φόρμες και αντισταθμιστική ενότητα: αποσπώντας πράγματα από το πλαίσιό τους (για να τα δουν με φρέσκο τρόπο), συνδέοντας πράγματα με ελλειπτικό τρόπο, σύμφωνα με τις επιτακτικές αλλά συχνά αυθαίρετες απαιτήσεις της υποκειμενικότητας.

◗ Ενώ οι περισσότεροι άνθρωποι που παίρνουν φωτογραφίες ενισχύουν τις ήδη υπάρχουσες αντιλήψεις περί ομορφιάς, οι φιλόδοξοι φωτογράφοι συχνά νομίζουν πως τις προκαλούν. Σύμφωνα με ηρωικούς μοντερνιστές, όπως ο Γουέστον, το τόλμημα του φωτογράφου είναι ελιτίστικο, προφητικό, ανατρεπτικό, αποκαλυπτικό. Οι φωτογράφοι ισχυρίστηκαν πως επιτελούσαν το Μπλεηκιανό έργο του εξαγνισμού των αισθήσεων, "αποκαλύπτοντας στους άλλους το ζωντανό κόσμο τριγύρω τους", όπως περιέγραψε ο Γουέστον τη δική του δουλειά, "δείχνοντάς τους αυτό που τα κλειστά τους μάτια είχαν χάσει."

Αν και ο Γουέστον (όπως και ο Στρεντ) παρουσιαζόταν αδιάφορος για το ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη, οι απαιτήσεις του από τη φωτογραφία περικλείουν ακόμη όλες τις ρομαντικές παραδοχές γύρω από το φωτογράφο ως Καλλιτέχνη. Από τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, ορισμένοι φωτογράφοι είχαν οικειοποιηθεί με αυτοπεποίθηση τη ρητορική μιας πρωτοποριακής τέχνης: οπλισμένοι με κάμερες, διεξήγαγαν βίαιη μάχη με τις κονφορμιστικές λογικές, απασχολημένοι με την εκπλήρωση των προσταγών του Πάουντ να-το-κάνουμε-καινούργιο. Η φωτογραφία, όχι η "απαλή, ξεψυχισμένη ζωγραφική", λέει ο Γουέστον με παλληκαρήσια αποστροφή, διαθέτει καλύτερα εφόδια για να "εισχωρήσει στο πνεύμα του σήμερα." Μεταξύ 1930 και 1932 τα ημερολόγια ή *Daybooks* του Γουέστον είναι γεμάτα θερμά προμηνύματα της επερχόμενης αλλαγής και διακηρύξεις για τη σπουδαιότητα της θεραπείας με οπτικό σοκ που επαγγέλλονταν οι φωτογράφοι. "Τα παλιά ιδανικά συντρίβονται από παντού και η ακριβής, ασυμβίβαστη όραση της κάμερας είναι, και θα γίνει ακόμη περισσότερο, μια παγκόσμια δύναμη στην επανεκτίμηση της ζωής."

Η ιδέα του Γουέστον για τον αγώνα του φωτογράφου συμμερίζεται

κατά πολύ την ίδια θεματική με την ηρωική ζωτικότητα της δεκαετίας του '20, όπως αυτή εκλαϊκεύτηκε από τον Ντ. Χ. Λώρενς: επιβεβαίωση της αισθησιακής ζωής, οργή κατά της αστικής σεξουαλικής υποκρισίας, περήφανη πεισματική άμυνα της εγωπάθειας στην υπηρεσία του πνευματικού προορισμού, ανδροπρεπείς επικλήσεις για μια ένωση με τη φύση. (Ο Γουέστον αποκαλεί τη φωτογραφία "τρόπο αυτοανάπτυξης, μέσο ανακάλυψης και ταύτισης με τους τρόπους με τους οποίους εκδηλώνονται οι βασικές φόρμες —η φύση, που είναι η πηγή.") Αλλά ενώ ο Λώρενς ήθελε να αποκαταστήσει την ολότητα της αισθητηριακής εκτίμησης, ο φωτογράφος —ακόμη και κάποιος που το πάθος του θυμίζει πολύ τον Λώρενς— υποχρεωτικά επιμένει στην υπεροχή μιας αίσθησης: της όρασης. Και παρά τις βεβαιώσεις του Γουέστον, η συνήθεια της φωτογραφικής όρασης —να βλέπεις την πραγματικότητα ως διάταξη πιθανών φωτογραφιών— δημιουργεί ρήξη περισσότερο παρά ένωση με τη φύση.

Η φωτογραφική όραση, αν εξετάσει κάποιος τους ισχυρισμούς της, αποδεικνύεται κατά κύριο λόγο άσκηση ενός είδους διαφοροποιημένης όρασης, μια υποκειμενική συνήθεια που ενδυναμώνεται από τις αντικειμενικές διαφορές των τρόπων με τους οποίους η κάμερα και το ανθρώπινο μάτι εστιάζουν και εκτιμούν την προοπτική. Αυτές οι διαφορές επισημάνθηκαν έντονα από το κοινό όταν πρωτοεμφανίστηκε η φωτογραφία. Αφότου οι άνθρωποι άρχισαν να σκέφτονται φωτογραφικά, σταμάτησαν να μιλούν για τη φωτογραφική παραμόρφωση, όπως ονομαζόταν. (Τώρα, όπως έχει παρατηρήσει ο Γουίλλιαμ Ίβινς Τζούνιορ, ουσιαστικά επιδιώκουν αυτή την παραμόρφωση.) Έτσι, μία από τις σταθερές επιτυχίες της φωτογραφίας είναι η στρατηγική της μετατροπής των έμψυχων όντων σε πράγματα, των πραγμάτων σε έμψυχα όντα. Οι πιπεριές που φωτογράφησε ο Γουέστον το 1929 και 1930 είναι φιλήδονες μ' έναν τρόπο που τα γυναικεία γυμνά του σπανίως είναι. Τόσο τα γυμνά όσο και η πιπεριά φωτογραφίζονται για το παιχνίδισμα της φόρμας —αλλά το σώμα παρουσιάζεται χαρακτηριστικά στραμμένο στον εαυτό του, με τα άκρα όλα κομμένα και τη σάρκα αδιαφανή, στο βαθμό που επιτρέπεται από το φυσικό φωτισμό και την εστίαση, μειώνοντας έτσι την αισθησιακότητά της και εξυψώνοντας το αφηρημένο της φόρμας του κορμιού· η πιπεριά φωτογραφίζεται σε κλόουζ-απ αλλά ολόκληρη, με την επιδερμίδα γυαλισμένη ή λαδωμένη, και το αποτέλεσμα είναι η αποκάλυψη του ερωτικού υπαινιγμού μιας φαινομενικά ουδέτερης φόρμας, η εξύψωση αυτού που είναι φαινομενικά προφανές.

Η ομορφιά της φόρμας στη βιομηχανική και επιστημονική φωτογραφία ήταν αυτή που κατέπληξε τους σχεδιαστές του Μπάουχαους και πράγματι

λίγες εικόνες έχει καταγράψει η φωτογραφική μηχανή περισσότερο ενδιαφέρουσες, από πλευράς φόρμας, από αυτές που έχουν τραβήξει οι μεταλλουργοί και οι κρυσταλλογράφοι. Η προσέγγιση όμως του Μπάουχαους στη φωτογραφία δεν επικράτησε. Κανένας τώρα δεν θεωρεί την επιστημονική μικροφωτογραφία επιτομή της φωτογραφικής ομορφιάς. Η κύρια παράδοση του όμορφου στη φωτογραφία απαιτεί την αποτύπωση μιας ανθρώπινης απόφασης: ότι αυτό θα είναι μια καλή φωτογραφία και πως η καλή φωτογραφία θα αποτελεί κάποιο σχόλιο. Η αποκάλυψη της κομψής φόρμας μιας λεκάνης τουαλέτας, το θέμα μιας σειράς φωτογραφιών που έκανε ο Γουέστον το 1925 στο Μεξικό, αποδείχτηκε περισσότερο σημαντική από το ποιητικό μέγεθος μιας χιονονιφάδας ή του απολιθώματος ενός κάρβουνου.

Για τον Γουέστον, η ομορφιά η ίδια ήταν ανατρεπτική – όπως φάνηκε να επιβεβαιώνεται όταν κάποιοι σκανδαλίστηκαν από τα φιλόδοξα γυμνά του. (Στην πραγματικότητα ήταν ο Γουέστον – ακολουθούμενος από τον Αντρέ Κερτέζ και τον Μπιλ Μπραντ – που έκανε τη φωτογραφία γυμνού αξιοσέβαστη.) Τώρα πλέον είναι πιο πιθανό οι φωτογράφοι να δώσουν έμφαση στη συνηθισμένη ανθρωπιά των αποκαλύψεών τους. Αν και οι φωτογράφοι δεν έχουν πάψει να αναζητούν την ομορφιά, η φωτογραφία δεν θεωρείται πλέον ότι δημιουργεί, υπό την αιγίδα της ομορφιάς, μια ψυχική επανάσταση. Φιλόδοξοι μοντερνιστές, όπως ο Γουέστον και ο Καρτιέ-Μπρεσσόν, που αντιλαμβάνονται τη φωτογραφία ως αυθεντικά καινούργιο τρόπο όρασης (ακριβή, ευφυή, ακόμη και επιστημονικό), προκλήθηκαν από φωτογράφους της επόμενης γενιάς, όπως ο Ρόμπερτ Φρανκ, που θέλουν το μάτι της κάμερας όχι διαπεραστικό αλλά δημοκρατικό, που δεν ισχυρίζονται πως δημιουργούν καινούργια μέτρα για την όραση. Η βεβαίωση του Γουέστον ότι η "φωτογραφία άνοιξε το παράθυρο σε μια νέα παγκόσμια όραση", φαίνεται τυπική των υπεροξυγονωμένων ελπίδων του μοντερνισμού σε όλες τις τέχνες στο πρώτο τρίτο του αιώνα – ελπίδες που έχουν εγκαταλειφθεί από τότε. Αν και η φωτογραφική μηχανή πράγματι προκάλεσε ψυχική επανάσταση, δεν ήταν διόλου με τη θετική, ρομαντική έννοια της ενόρασης του Γουέστον.

Στο βαθμό που η φωτογραφία απαλλάσσει τη συμβατική όραση από τα πέπλα της, δημιουργεί για την όραση μια άλλη συνήθεια: έντονη και ψυχρή μαζί, επιμελή και αποξενωμένη· γοητευμένη από την ασήμαντη λεπτομέρεια, εθισμένη στη δυσαρμονία. Η φωτογραφική όραση όμως πρέπει να εμπλουτίζεται διαρκώς με καινούργια σοκ, θεματογραφικά ή τεχνικά, ώστε να συντηρεί την εντύπωση ότι παραβιάζει τη συνηθισμένη όραση. Γιατί,

έχοντας προκληθεί από τις αποκαλύψεις των φωτογράφων, η όραση τείνει να προσαρμόζεται στις φωτογραφίες. Η πρωτοποριακή όραση του Στρεντ τη δεκαετία του '20, του Γουέστον στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές της δεκαετίας του '30, αφομοιώθηκε γρήγορα. Οι αναλυτικές κλόουζ–απ μελέτες τους από φυτά, κοχύλια, φύλλα, μαραμένα δέντρα, φύκια, ξεβρασμένα ξύλα, φαγωμένα βράχια, φτερούγες πελεκάνων, ροζιασμένες ρίζες κυπαρισσιών και ροζιασμένα εργατικά χέρια έχουν γίνει τα στερεότυπα ενός καθαρά φωτογραφικού τρόπου όρασης. Αυτό που κάποτε απαιτούσε ένα πολύ έξυπνο μάτι, μπορεί τώρα να το δει οποιοσδήποτε. Καθοδηγημένος από φωτογραφίες, καθένας είναι σε θέση να δημιουργήσει νοερά την εικόνα αυτού που κάποτε αποτελούσε καθαρά φιλολογικό εύρημα, την εικόνα της γεωγραφίας του ανθρώπινου σώματος: τη φωτογράφηση, για παράδειγμα, μιας γυναίκας εγκύου έτσι ώστε το σώμα της να μοιάζει με βουναλάκι, ένα βουναλάκι έτσι ώστε να μοιάζει με το σώμα μιας εγκύου γυναίκας.

Η υπερβολική εξοικείωση δεν εξηγεί πλήρως γιατί ορισμένες συμβάσεις ομορφιάς αναλίσκονται, ενώ άλλες διατηρούνται. Η φθορά αφορά την ηθική καθώς και την αντίληψη. Ο Στρεντ και ο Γουέστον δεν θα μπορούσαν να φανταστούν πως αυτές οι αντιλήψεις για την ομορφιά θα γίνονταν τόσο κοινότοπες, αν και αυτό φαίνεται αναπόφευκτο όταν κάποιος επιμένει – όπως έκανε ο Γουέστον – σε ένα τόσο ευγενικό ιδανικό για την ομορφιά όπως η τελειότητα. Ενώ ο ζωγράφος, κατά τον Γουέστον, πάντοτε "επιχειρούσε να βελτιώσει τη φύση με την αυτο–επιβολή", ο φωτογράφος έχει "αποδείξει ότι η φύση προσφέρει έναν ατελείωτο αριθμό από τέλειες 'συνθέσεις' – τάξη παντού." Πίσω από την πολεμική στάση αισθητικής καθαρότητας του μοντερνιστή, βρίσκεται μια εκπληκτικά γενναιόδωρη αποδοχή του κόσμου. Για τον Γουέστον, που πέρασε το μεγαλύτερο μέρος της φωτογραφικής ζωής του κοντά στο Κάρμελ, στην ακτή της Καλιφόρνια, το Βάλντεν της δεκαετίας του '20, ήταν σχετικά εύκολο να βρει τάξη και ομορφιά. Για τον Άαρον Σίσκιντ όμως, έναν Νεοϋορκέζο φωτογράφο της επόμενης από τον Στρεντ γενιάς, που ξεκίνησε την καριέρα του παίρνοντας αρχιτεκτονικές φωτογραφίες και φωτογραφίες των ανθρώπων της πόλης, το ζήτημα είναι η δημιουργία τάξης. "Όταν κάνω μια φωτογραφία", γράφει ο Σίσκιντ, "θέλω να είναι ένα τελείως καινούργιο αντικείμενο, ολοκληρωμένο και αυτάρκες, του οποίου η βασική κατάσταση είναι η τάξη." Για τον Καρτιέ–Μπρεσσόν, να φωτογραφίζεις σημαίνει να "ανακαλύπτεις τη δομή του κόσμου – να βρίσκεις ευχαρίστηση στην καθαρή απόλαυση της φόρμας", να φανερώνεις πως "μέσα σε όλο αυτό το χάος υπάρχει τάξη." (Ίσως είναι πραγματικά αδύνατο να μιλήσει κανείς για την τελειότητα

του κόσμου χωρίς να ακουστεί γλοιώδης.) Η επίδειξη όμως της ομορφιάς του κόσμου ήταν μια πολύ συναισθηματική και καθόλου ιστορική αντίληψη για την ομορφιά, για να βασιστεί πάνω της η φωτογραφία. Φαίνεται αναπόφευκτο ότι ο Γουέστον, πολύ πιο προσηλωμένος από τον Στρεντ στην αφαίρεση, στην ανακάλυψη της φόρμας, παρήγαγε έναν όγκο δουλειάς με πολύ πιο στενά όρια από του Στρεντ. Έτσι ο Γουέστον ποτέ δεν ένιωσε την παρόρμηση να κάνει κοινωνικά συνειδητοποιημένη φωτογραφία και, με εξαίρεση την περίοδο μεταξύ 1923 και 1927 που βρισκόταν στο Μεξικό, απέφευγε τις πόλεις. Ο Στρεντ, όπως και ο Καρτιέ–Μπρεσσόν, γοητευόταν από τη γραφική ερημιά και την καταστροφή της αστικής ζωής. Αλλά ακόμη και μακριά από τη φύση, και ο Στρεντ και ο Καρτιέ–Μπρεσσόν (θα μπορούσε να αναφέρει κανείς επίσης και τον Γουώκερ Έβανς) ακόμη φωτογραφίζουν με το ίδιο ιδιότροπο μάτι που διακρίνει τάξη παντού.

Η άποψη του Στήγκλιτζ, του Στρεντ και του Γουέστον – ότι οι φωτογραφίες πρέπει να είναι, πρώτα απ' όλα, όμορφες (αυτό σημαίνει να είναι όμορφη η σύνθεση) – έχει πλέον εξασθενήσει, φαίνεται πολύ ανόητη για την αλήθεια της αταξίας: ακόμη κι όταν ο οπτιμισμός για την επιστήμη και την τεχνολογία, που βρίσκεται πίσω από την άποψη του Μπάουχαους, φαντάζει σχεδόν ολέθριος. Οι εικόνες του Γουέστον, όσο αξιοθαύμαστες και όμορφες κι αν είναι, παρουσιάζουν λιγότερο ενδιαφέρον για πολλούς ανθρώπους, ενώ αυτές που τραβήχτηκαν στα μέσα του 19ου αιώνα από τους πρωτόγονους Άγγλους και Γάλλους φωτογράφους και από τον Ατζέ, για παράδειγμα, συναρπάζουν περισσότερο από ποτέ. Η κριτική του "όχι εξαιρετικού τεχνικού" που καταχώρησε ο Γουέστον στα *Daybooks* για τον Ατζέ, αντικατοπτρίζει τέλεια τη συνοχή της άποψης του Γουέστον και την απόστασή του από το σύγχρονο γούστο. "Η άλως έκανε μεγάλη ζημιά και η χρωματική διόρθωση δεν ήταν σωστή", σημειώνει ο Γουέστον· "το ένστικτό του ήταν οξυμμένο θεματογραφικά, αλλά η καταγραφή αδύνατη – η σύνθεσή του ασυγχώρητη... πολύ συχνά νιώθει κανείς πως του έχει διαφύγει η ουσία." Το σύγχρονο γούστο βρίσκει περισσότερο λάθος τον Γουέστον, με την αφοσίωσή του στην τέλεια εκτύπωση, παρά τον Ατζέ και τους άλλους δασκάλους της λαϊκής φωτογραφικής παράδοσης. Η ατελής τεχνική έχει εκτιμηθεί ακριβώς γιατί διακόπτει τη γαλήνια εξίσωση Φύσης και Ομορφιάς. Η Φύση έχει γίνει περισσότερο θέμα για νοσταλγία και αγανάκτηση, παρά αντικείμενο στοχασμού, όπως επισημαίνεται από την αισθητική απόσταση που διαχωρίζει τόσο τα υπέροχα τοπία του Άνσελ Άνταμς (καλύτερου μαθητή του Γουέστον) όσο και το τελευταίο σημαντικό έργο της φωτογραφικής παράδοσης του Μπάου-

χαους, *The Anatomy of Nature* (1965) του Αντρέας Φάινιγκερ, από την επίκαιρη φωτογραφική εικονογραφία της υποβαθμισμένης φύσης.

Καθώς τα φορμαλιστικά ιδανικά της ομορφιάς φαίνονται, αναδρομικά, συνδεδεμένα με μια συγκεκριμένη ιστορική διάθεση, τον οπτιμισμό για τη σύγχρονη εποχή (τη νέα όραση, τη νέα εποχή), έτσι η παρακμή των αρχών της φωτογραφικής καθαρότητας που εκπροσωπούσε ο Γουέστον και η σχολή του Μπάουχαους, έχει συνοδεύσει την ηθική απογοήτευση που παρουσιάστηκε τις πρόσφατες δεκαετίες. Μέσα από την παρούσα ιστορική διάθεση δυσαρέσκειας, η φορμαλιστική αντίληψη περί αιώνιας ομορφιάς γίνεται όλο και πιο δυσνόητη. Σκοτεινότερα, εξαρτημένα από το χρόνο μοντέλα ομορφιάς έχουν κερδίσει έδαφος, εμπνέοντας την ανάγκη επανεκτίμησης της φωτογραφίας του παρελθόντος· και με φανερή μεταστροφή ενάντια στο Όμορφο, νεότερες γενιές φωτογράφων προτιμούν την αταξία, προτιμούν να διϋλίζουν ένα ανέκδοτο, τις πιο πολλές φορές ενοχλητικό, από την απομόνωση μιας τελείως καθησυχαστικής "απλοποιημένης φόρμας" (έκφραση του Γουέστον). Χωρίς να αντιστέκεται όμως στους διακηρυγμένους σκοπούς της αδιάκριτης, αυθόρμητης, συχνά απότομης φωτογραφίας να αποκαλύψει την αλήθεια, όχι την ομορφιά, η φωτογραφία ακόμη ωραιοποιεί. Πράγματι, ο πιο ανθεκτικός θρίαμβος της φωτογραφίας υπήρξε η καταλληλότητά της να ανακαλύψει ομορφιά μέσα στο ταπεινό, το ανούσιο, το φθαρμένο. Το λιγότερο που μπορεί να πει κανείς για το πραγματικό είναι ότι διακρίνεται από πάθος. Και αυτό το πάθος είναι ομορφιά. (Η ομορφιά του φτωχού, για παράδειγμα.)

Η φημισμένη φωτογραφία του Γουέστον που δείχνει έναν από τους πολυαγαπημένους του γιους, "Κορμός του Νηλ" του 1925, φαίνεται όμορφη χάρη στο καλλίγραμμο του θέματός της και λόγω της τολμηρής σύνθεσης και του λεπτού φωτισμού – ομορφιά που είναι το αποτέλεσμα δεξιοτεχνίας και γούστου. Οι ωμές, φωτισμένες με φλας φωτογραφίες που ο Τζέηκομπ Ρίις πήρε μεταξύ του 1887 και του 1890, είναι όμορφες χάρη στη δύναμη του θέματός τους, βρώμικοι, άμορφοι άνθρωποι, ακαθόριστης ηλικίας που κατοικούσαν σε τρώγλες της Νέας Υόρκης, και λόγω της ορθότητας του "λανθασμένου" καδραρίσματός τους και των απότομων αντιθέσεων που προέκυψαν από την έλλειψη ελέγχου των τονικών αξιών – μια ομορφιά που είναι το αποτέλεσμα ερασιτεχνισμού ή αμέλειας. Η αισθητική αξιολόγηση των φωτογραφιών είναι πάντοτε εμποτισμένη με τέτοια διπλά μέτρα και σταθμά. Τα μέτρα με τα οποία αρχικά κρίνονταν ήταν ζωγραφικά, όπως η παραδοχή της συνειδητής σχεδίασης και η απάλειψη των επουσιωδών, κι

έτσι τα διακεκριμένα επιτεύγματα της φωτογραφικής όρασης θεωρούνταν, μέχρι αρκετά πρόσφατα, ταυτόσημα με τη δουλειά αυτού του μικρού σχετικά αριθμού φωτογράφων, που με το στοχασμό και την προσπάθεια κατάφεραν να υπερβούν τη μηχανική φύση της κάμερας για να ανταποκριθούν στις προδιαγραφές της τέχνης. Είναι όμως ξεκάθαρο πλέον ότι δεν υπάρχει έμφυτη σύγκρουση ανάμεσα στη μηχανική ή ναΐβ χρήση της κάμερας και την υψηλής τάξης φορμαλιστική ομορφιά και πως μια τέτοια ομορφιά μπορεί να εμφανιστεί σε οποιαδήποτε φωτογραφία: ένα μέτριο, καθημερινό στιγμιότυπο μπορεί να παρουσιάζει τέτοιο εικαστικό ενδιαφέρον, τέτοια ευφράδεια, τέτοια ομορφιά, που μόνο οι πιο αναγνωρισμένες δημιουργικές φωτογραφίες διαθέτουν. Ο εκδημοκρατισμός των φορμαλιστικών μέτρων είναι το λογικό ανάλογο του εκδημοκρατισμού της αντίληψης της ομορφιάς από τη φωτογραφία. Η ομορφιά συνδεόταν παραδοσιακά με υποδειγματικά πρότυπα (η αντιπροσωπευτική τέχνη των κλασσικών Ελλήνων απεικόνιζε μόνο τη νεότητα, το σώμα στην τελειότητά του). Οι φωτογραφίες αποκάλυψαν πως υπήρχε παντού. Εκτός από εκείνους που επιδιώκουν να παρουσιάζονται όμορφοι μπροστά στην κάμερα, η φωτογραφική μηχανή απένειμε ομορφιά στους αντιπαθητικούς, στους δυσαρεστημένους.

Για τους φωτογράφους δεν υπάρχει τελικά διαφορά –κανένα σπουδαίο αισθητικό πλεονέκτημα– ανάμεσα στην απόπειρα εξωραϊσμού του κόσμου και στην αντίθετη προσπάθεια αποκαθήλωσης του προσωπείου του. Ακόμη και οι φωτογράφοι που απεχθάνονταν να ρετουσάρουν τα πορτραίτα τους --τιμητική διάκριση για τους φιλόδοξους φωτογράφους πορτραίτων από τον Ναντάρ και έπειτα-- συνήθιζαν να προστατεύουν με συγκεκριμένους τρόπους αυτούς που φωτογράφιζαν από την πολύ αποκαλυπτική ματιά της κάμερας. Και αποτελούσε τυπική συμπεριφορά των φωτογράφων πορτραίτου, ενώ έδειχναν επαγγελματικό προστατευτισμό απέναντι σε διάσημα πρόσωπα που ήταν στ' αλήθεια ιδανικά (όπως της Γκάρμπο), να ερευνούν για "πραγματικά" πρόσωπα, που αναζητούσαν γενικώς μέσα στους ανώνυμους, τους φτωχούς, τους κοινωνικά ανυπεράσπιστους, τους ηλικιωμένους, τους ψυχοπαθείς --με τους ανθρώπους να είναι αδιάφοροι (ή ανίσχυροι να διαμαρτυρηθούν) στις επιδρομές της κάμερας. Τα δύο πορτραίτα αστικών δυστυχημάτων που έκανε ο Στρεντ το 1916, "Τυφλή Γυναίκα" και "Άντρας", συγκαταλέγονται ανάμεσα στα πρώτα δείγματα αυτής της μελέτης σε κλόουζ–απ. Ο Χέλμαρ Λέρσκι δημιούργησε, στα χειρότερα χρόνια της γερμανικής οικονομικής κρίσης, ολόκληρο εγχειρίδιο με πονεμένα πρόσωπα, που εκδόθηκε με

τον τίτλο *Kopfe des Alltags* (*Καθημερινά πρόσωπα*) το 1931. Τα πληρωμένα μοντέλα που ο Λέρσκι αποκάλεσε "αντικειμενικές μελέτες χαρακτήρων" – με το τραχύ παρουσιαστικό των υπερμεγεθυμένων πόρων, ρυτίδων, ατελειών της επιδερμίδας – ήταν άνεργοι σερβιτόροι τους οποίους προμηθεύτηκε από ένα γραφείο ευρέσεως εργασίας, ζητιάνοι, οδοκαθαριστές, πλανόδιοι πωλητές και πλύστρες.

Η φωτογραφική μηχανή μπορεί να δείχνει επιείκεια· ειδικεύεται επίσης στη σκληρότητα. Η σκληρότητά της όμως παράγει μόνο ένα άλλο είδος ομορφιάς, σύμφωνα με τις σουρρεαλιστικές προτιμήσεις που κατευθύνουν το φωτογραφικό γούστο. Έτσι, ενώ η φωτογραφία μόδας βασίζεται στο γεγονός πως κάτι μπορεί να είναι πιο όμορφο σε μια φωτογραφία απ' ότι στην πραγματική ζωή, δεν αποτελεί έκπληξη ότι ορισμένοι φωτογράφοι που υπηρετούν τη μόδα ελκύονται επίσης από το μη-φωτογενές. Υπάρχει μια τέλεια συμπλήρωση ανάμεσα στη φωτογραφία μόδας του Άβεντον, που κολακεύει, και στη δουλειά στην οποία παρουσιάζεται σαν Αυτός Που Αρνείται Να Κολακεύσει – όπως, για παράδειγμα, τα κομψά, ανελέητα πορτραίτα του ετοιμοθάνατου πατέρα του που ο Άβεντον έκανε το 1972. Η παραδοσιακή λειτουργία του πίνακα πορτραίτου, δηλαδή ο εξωραϊσμός ή η εξιδανίκευση του θέματος, παραμένει ακόμη ο στόχος της καθημερινής και της εμπορικής φωτογραφίας, αλλά είχε πολύ λιγότερο επιτυχημένη καριέρα στη δημιουργική φωτογραφία. Γενικώς μιλώντας, οι τιμές έχουν αποδοθεί στις Κορντήλιες*.

Σαν το όχημα συγκεκριμένης αντίδρασης ενάντια στο συμβατικά όμορφο, η φωτογραφία μεγέθυνε τεράστια την αντίληψή μας για το αισθητικά ευχάριστο. Μερικές φορές αυτή η αντίδραση είναι στο όνομα της αλήθειας. Μερικές φορές είναι στο όνομα της κοινωνικής καλλιέργειας ή των περισσότερο χαριτωμένων ψευδών: έτσι, η φωτογραφία μόδας ανέπτυσσε, για περισσότερο από μία δεκαετία, ένα ρεπερτόριο παροξυσμικών χειρονομιών που φανερώνουν την αλάθητη επίδραση του Σουρρεαλισμού. ("Η ομορφιά θα είναι *σπασμική*", έγραψε ο Μπρετόν, "ή δεν θα είναι καθόλου.") Και η πιο συμπονετική φωτοδημοσιογραφία βρίσκεται κάτω από την πίεση να ικανοποιήσει συγχρόνως δύο διαφορετικές προσδοκίες, αυτήν που εγείρεται από τον, σε μεγάλο βαθμό σουρρεαλιστικό, τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουμε όλες τις φωτογραφίες και αυτήν που δημιουργείται από την πεποίθησή μας ότι ορισμένες φωτογραφίες δίνουν πραγματικές και σημαντικές πληροφορίες

** σμτφρ.: Η Κορντήλια είναι τραγικός χαρακτήρας στο έργο Βασιλιάς Ληρ του Σαίξπηρ.*

για τον κόσμο. Οι φωτογραφίες που πήρε ο Γ. Γιουτζήν Σμιθ στα τέλη της δεκαετίας του '60 στο γιαπωνέζικο ψαράδικο χωριό Μιναμάτα, οι περισσότεροι κάτοικοι του οποίου είναι ανάπηροι και αργοπεθαίνουν από δηλητηρίαση υδραργύρου, μας συγκινούν γιατί καταγράφουν ένα μαρτύριο που ξεσηκώνει την αγανάκτησή μας – και μας κρατούν σε απόσταση γιατί είναι υπέροχες φωτογραφίες Αγωνίας, που συμμορφώνονται με τα σουρρεαλιστικά μέτρα ομορφιάς. Η φωτογραφία από τον Σμιθ ενός νεαρού που ξεψυχά σφαδάζοντας στην αγκαλιά της μητέρας του, είναι μία Πιετά για τον κόσμο των θυμάτων από μάστιγες, τα οποία ο Αρτώ επικαλείται ως το αληθινό θέμα της μοντέρνας δραματουργίας· πράγματι, ολόκληρη η σειρά φωτογραφιών θα ταίριαζαν σαν εικόνες στο Θέατρο Σκληρότητας του Αρτώ.

Επειδή κάθε φωτογραφία είναι μόνο ένα τμήμα, το ηθικό και συναισθηματικό της βάρος εξαρτάται από το πού παρεμβάλλεται. Μία φωτογραφία αλλάζει σύμφωνα με το πλαίσιο μέσα στο οποίο τη βλέπουμε: έτσι οι φωτογραφίες του Σμιθ από τη Μιναμάτα δείχνουν διαφορετικά σε ένα κόντακτ, σε μία γκαλερί, σε μια πολιτική διαδήλωση, σ' έναν αστυνομικό φάκελο, σ' ένα φωτογραφικό περιοδικό, σ' ένα ειδησεογραφικό περιοδικό, σ' ένα βιβλίο, στον τοίχο μιας τραπεζαρίας. Καθεμία από αυτές τις καταστάσεις υποδηλώνει διαφορετική χρήση για τις φωτογραφίες, αλλά καμία δεν μπορεί να διασφαλίσει το νόημά τους. Αυτό που ισχυρίστηκε ο Βιτγκενστάιν για τις λέξεις, ότι το νόημα είναι η χρήση – ισχύει και για κάθε φωτογραφία. Και είναι μ' αυτό τον τρόπο που η παρουσία και ο πολλαπλασιασμός όλων των φωτογραφιών συνεισφέρει στη διάβρωση της ίδιας της αντίληψης του νοήματος, σ' αυτό τον τεμαχισμό της αλήθειας σε σχετικές αλήθειες, ο οποίος θεωρείται δεδομένος από τη μοντέρνα φιλελεύθερη συνείδηση.

Αυτοί που κάνουν κοινωνική φωτογραφία υποστηρίζουν ότι η δουλειά τους μπορεί να μεταφέρει κάποιου είδους σταθερό νόημα, μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια. Επειδή η φωτογραφία όμως είναι πάντα ένα αντικείμενο μέσα σ' ένα πλαίσιο, εν μέρει, αυτό το μήνυμα καταλήγει να διαφεύγει· το πλαίσιο δηλαδή που διαμορφώνει όποιες άμεσες – ειδικά πολιτικές – χρήσεις μπορεί να έχει η φωτογραφία, το διαδέχονται πλαίσια μέσα στα οποία αυτές οι χρήσεις εξασθενούν και φαίνονται προοδευτικά να διατηρούν μικρότερη σχέση με την αρχική. Ένα από τα κεντρικά χαρακτηριστικά της φωτογραφίας είναι η διαδικασία με την οποία οι αυθεντικές χρήσεις τροποποιούνται και τελικώς εκτοπίζονται από μεταγενέστερες – περισσότερο αξιοσημείωτα, από το διάλογο της τέχνης μέσα στον οποίο οποιαδήποτε φωτογραφία μπορεί να απορροφηθεί. Και ορισμένες φωτο-

γραφίες, εικόνες καθώς είναι και οι ίδιες, μας παραπέμπουν από την αρχή σε άλλες εικόνες καθώς και στην ίδια τη ζωή. Η φωτογραφία την οποία οι βολιβιανές αρχές διένειμαν στον παγκόσμιο τύπο τον Οκτώβριο του 1967 με το σώμα του Τσε Γκεβάρα, ξαπλωμένο σ' ένα φορείο πάνω σε μια τσιμεντένια στέρνα, μέσα σ' ένα στάβλο, περικυκλωμένο από ένα Βολιβιανό συνταγματάρχη, ένα μυστικό πράκτορα των Ηνωμένων Πολιτειών και αρκετούς δημοσιογράφους και στρατιώτες, δεν συνόψιζε μόνο τις πικρές πραγματικότητες της ιστορίας της Λατινικής Αμερικής, αλλά είχε, χωρίς πρόθεση, κάποια ομοιότητα, όπως υπέδειξε ο Τζων Μπέργκερ, με το "Νεκρό Χριστό" του Μαντένια και με το "Μάθημα Ανατομίας του Καθηγητή Τουλπ" του Ρέμπραντ. Εκείνο που προκαλεί θαυμασμό σ' αυτή τη φωτογραφία πηγάζει εν μέρει από αυτά που μοιράζεται ως σύνθεση μ' αυτούς τους πίνακες. Πράγματι, ο ίδιος ο βαθμός στον οποίο η φωτογραφία αυτή παραμένει αξέχαστη, υποδεικνύει την πιθανότητα αποπολιτικοποίησής της, για να ακολουθήσει η μετατροπή της σε αιώνια εικόνα.

Τα καλύτερα κείμενα για τη φωτογραφία έχουν γραφτεί από ηθικολόγους – Μαρξιστές ή δήθεν Μαρξιστές – που έχουν πιαστεί στα δίχτυα της φωτογραφίας, προβληματίζονται όμως από τον αμείλικτο τρόπο με τον οποίο η φωτογραφία ωραιοποιεί. Όπως παρατήρησε ο Γουώλτερ Μπέντζαμεν το 1934, σε μία προσφώνησή του στο Ινστιτούτο για τη Μελέτη του Φασισμού στο Παρίσι,

> *η φωτογραφική μηχανή είναι πλέον ανίκανη να φωτογραφήσει ένα φτωχόσπιτο ή ένα σωρό από συντρίμμια χωρίς να το μετασχηματίσει. Να μην αναφέρω ένα φράγμα ποταμού ή ένα εργοστάσιο ηλεκτρικών καλωδίων: αντιμέτωπη με αυτά η φωτογραφία μπορεί να πει μόνο "Πόσο όμορφο"... Πέτυχε να μετατρέψει κι αυτή την κακόμοιρη φτώχεια, με σύγχρονους, τεχνικά τέλειους χειρισμούς, σε αντικείμενο απόλαυσης.*

Οι ηθικολόγοι που αγαπούν τις φωτογραφίες πάντα ελπίζουν ότι οι λέξεις θα σώσουν την εικόνα. (Η αντίθετη ακριβώς προσέγγιση από αυτήν ενός επιμελητή μουσείου ο οποίος, με σκοπό να μετατρέψει τη δουλειά ενός φωτοδημοσιογράφου σε τέχνη, παρουσιάζει τις φωτογραφίες χωρίς τις αυθεντικές τους λεζάντες.) Έτσι, ο Μπέντζαμεν πίστεψε πως η σωστή λεζάντα κάτω από μια εικόνα μπορούσε να "τη διασώσει από την καταστροφική αγκαλιά της επικαιρότητας και να της προσφέρει επαναστατική χρήση και αξία". Παρότρυνε τους συγγραφείς να αρχίσουν να τραβούν φωτογραφίες για να δείξουν το δρόμο.

Οι κοινωνικά συνειδητοποιημένοι συγγραφείς μπορεί να μην καταπιά-

στηκαν με φωτογραφικές μηχανές, αλλά έχουν συχνά στρατολογηθεί ή εθελοντικά προσφερθεί να συλλαβίσουν την αλήθεια που μαρτυρούν οι φωτογραφίες – όπως έκανε ο Τζέημς Έητζη με τα κείμενα που έγραψε για να συνοδεύσουν τις φωτογραφίες του Γουώκερ Έβανς στο βιβλίο *Let Us Now Praise Famous Men* ή όπως έκανε ο Τζων Μπέργκερ στο δοκίμιο που έγραψε για τη φωτογραφία του νεκρού Τσε Γκεβάρα, με το δοκίμιο να αποτελεί στην ουσία μια εκτεταμένη λεζάντα, μια λεζάντα που επιχειρεί να εδραιώσει τις πολιτικές προεκτάσεις και το ηθικό νόημα μιας φωτογραφίας την οποία ο Μπέργκερ βρήκε πολύ ικανοποιητική αισθητικά, πολύ υπαινικτική εικονογραφικά. Η ταινία μικρού μήκους των Γκοντάρ και Γκορέν *A Letter to Jane* (*Γράμμα στην Τζέην*, 1972), είναι ένα είδος φωτογραφικής αντι-λεζάντας – η καυστική κριτική μιας φωτογραφίας της Τζέην Φόντα που τραβήχτηκε στη διάρκεια κάποιας επίσκεψής της στο Βόρειο Βιετνάμ. (Η ταινία είναι επίσης ένα πρότυπο μάθημα στο πώς να διαβάσει κανείς μια φωτογραφία, πώς να αποκρυπτογραφήσει την καθόλου αθώα φύση του καδραρίσματος, της γωνίας, της εστίασης μιας φωτογραφίας.) Αυτό που σήμαινε η φωτογραφία – παρουσιάζει τη Φόντα να παρακολουθεί με έκφραση αγωνίας και συμπόνιας έναν ανεξακρίβωτης ταυτότητας Βιετναμέζο να περιγράφει τις καταστροφές που προκάλεσε ο αμερικανικός βομβαρδισμός – όταν δημοσιεύτηκε στο γαλλικό εικονογραφικό περιοδικό *L'Express* κατά κάποιον τρόπο αντέστρεψε το νόημα που είχε για τους Βορειοβιετναμέζους, οι οποίοι και την κυκλοφόρησαν. Ακόμη πιο καθοριστικό όμως από την αλλοίωση που υπέστη η φωτογραφία λόγω της νέας της θέσης, είναι το γεγονός ότι η επαναστατική χρήση–αξία την οποία είχε για τους Βορειοβιετναμέζους έπεσε θύμα σαμποτάζ από τη λεζάντα που δημοσίευσε το *L'Express*. "Αυτή η φωτογραφία, όπως κάθε φωτογραφία", υποδεικνύουν οι Γκοντάρ και Γκορέν, "είναι από μόνη της βουβή. Μιλά μέσω του στόματος του κειμένου που είναι γραμμένο κάτω από αυτήν." Στην πραγματικότητα, οι λέξεις έχουν πιο δυνατή φωνή από τις εικόνες. Οι λεζάντες τείνουν να υπερισχύουν αυτού που βλέπουν τα μάτια μας· καμία λεζάντα όμως δεν μπορεί να χαλιναγωγήσει ή να διασφαλίσει μονίμως το νόημα μιας εικόνας.

Αυτό το οποίο οι ηθικολόγοι απαιτούν από μια φωτογραφία είναι να κάνει αυτό που καμία φωτογραφία ποτέ δεν μπορεί να κάνει – να μιλήσει. Η λεζάντα καλύπτει την απουσία της φωνής και αναμένεται από αυτήν να πάρει το μέρος της αλήθειας. Αλλά ακόμη και μία εντελώς ακριβής λεζάντα, δεν είναι παρά μόνο μια ερμηνεία, αναγκαστικά περιοριστική, της φωτογραφίας την οποία συνοδεύει. Και η λεζάντα–γάντι μπαινοβγαίνει τόσο εύκολα. Δεν μπορεί να εμποδίσει κανένα επιχείρημα ή ηθική έκκληση που μία φωτογρα-

φία (ή μια ομάδα από φωτογραφίες) προορίζεται να υποστηρίξει, να υποσκάπτεται από το πλήθος νοημάτων τα οποία μια φωτογραφία μεταφέρει ή να εγκρίνεται από την κτητική νοοτροπία που είναι σύμφυτη με όλες τις φωτογραφήσεις – και με τη συλλογή φωτογραφιών – και από την αισθητική σχέση με τα θέματά τους την οποία όλες οι φωτογραφίες αναπόφευκτα προτείνουν. Ακόμη κι εκείνες οι φωτογραφίες που τόσο σπαρακτικά μιλούν για μια δεδομένη ιστορική στιγμή, μας δίνουν επίσης ένα υποκατάστατο κατοχής των θεμάτων τους υπό το πρίσμα ενός είδους αιωνιότητας: της όμορφης. Η φωτογραφία του Τσε Γκεβάρα είναι τελικά... όμορφη, όπως ήταν και ο ίδιος ο άντρας. Το ίδιο και οι άνθρωποι της Μιναμάτα. Το ίδιο και το μικρό Εβραιόπουλο που φωτογραφήθηκε το 1943 σ' ένα μπλόκο στο Γκέτο της Βαρσοβίας, με τα χέρια υψωμένα, σοβαρό από τον τρόμο – του οποίου την εικόνα η βουβή ηρωίδα της *Persona* (*Περσόνα – Ερωτες χωρίς φραγμό*) του Μπέργκμαν κουβάλησε μαζί της στο ψυχιατρείο για να στοχαστεί, σαν ένα φωτο–ενθύμιο της ουσίας της τραγωδίας.

Και οι περισσότερο ακόμη καλοπροαίρετες και κατάλληλες λεζάντες φωτογραφιών, σε μια καταναλωτική κοινωνία επιδίδονται στην ανακάλυψη της ομορφιάς. Η όμορφη σύνθεση και η κομψή προοπτική των φωτογραφιών που έκανε ο Λιούις Χάιν, από παιδιά που είχαν πέσει θύματα εκμετάλλευσης σε μύλους και σε ορυχεία στην Αμερική της αρχής του αιώνα, εύκολα υπερβαίνουν σε χρόνο ζωής τα όρια της θεματογραφίας τους. Προστατευμένοι μεσοαστοί που κατοικούν στις πιο πλούσιες γωνιές του κόσμου – στις περιοχές όπου τραβιούνται και καταναλώνονται οι περισσότερες φωτογραφίες – μαθαίνουν για τα δεινά του κόσμου κυρίως μέσω της φωτογραφικής μηχανής: οι φωτογραφίες μπορούν να δημιουργήσουν και δημιουργούν δυσφορία. Αλλά η τάση αισθητικοποίησης της φωτογραφίας είναι τέτοια, που το μέσον το οποίο μεταδίδει τη δυσφορία καταλήγει να την εξουδετερώνει. Οι κάμερες κάνουν την εμπειρία μικροσκοπική, μετασχηματίζουν την ιστορία σε θέαμα. Ενώ προκαλούν συμπάθεια, οι φωτογραφίες κρυώνουν τη συμπάθεια, αποξενώνουν τα συναισθήματα. Ο ρεαλισμός της φωτογραφίας δημιουργεί κάποια σύγχυση για το πραγματικό που είναι (μακροπρόθεσμα) ηθικά ανάλγητη καθώς και (τόσο μακροπρόθεσμα όσο και βραχυπρόθεσμα) αισθητηριακά διεγερτική. Έτσι, καθαρίζει τα μάτια μας. Αυτή είναι η φρέσκια όραση για την οποία μιλούσαν όλοι.

◗ Όποιες κι αν είναι οι ηθικές αξιώσεις που έχουν γίνει για λογαριασμό της φωτογραφίας, η κύρια επίδρασή της είναι να μετατρέψει τον κόσμο σ' ένα πολυκατάστημα ή ένα μουσείο–χωρίς–τοίχους, στο οποίο κάθε θέμα

υποβιβάζεται σε αντικείμενο κατανάλωσης, προάγεται σε είδος κατάλληλο για αισθητική εκτίμηση. Μέσω της φωτογραφικής μηχανής οι άνθρωποι γίνονται πελάτες ή τουρίστες της πραγματικότητας – ή *Realités*, όπως υποδηλώνει το όνομα του γαλλικού φωτο–περιοδικού, γιατί η πραγματικότητα γίνεται κατανοητή στον πληθυντικό, είναι συναρπαστική και πολύ εφήμερη. Φέρνοντας το εξωτικό κοντά, αποδίδοντας το γνωστό και απλό σαν εξωτικό, οι φωτογραφίες κάνουν ολόκληρο τον κόσμο διαθέσιμο σαν ένα αντικείμενο προς εκτίμηση. Για τους φωτογράφους που δεν περιορίζονται να προβάλλουν τις δικές τους έμμονες ιδέες, υπάρχουν εντυπωσιακές στιγμές, όμορφα θέματα παντού. Τα πιο ετερογενή θέματα συναντιούνται τότε στην πλασματική ενότητα που προσφέρει η ιδεολογία του ουμανισμού. Έτσι, σύμφωνα με έναν κριτικό, το μεγαλείο των φωτογραφιών του Πωλ Στρεντ από την τελευταία περίοδο της ζωής του – όταν το αφαιρετικό μάτι του στράφηκε από τις λαμπρές ανακαλύψεις στην τουριστική ανθολόγηση του κόσμου – βρίσκεται στο γεγονός ότι "οι άνθρωποί του, είτε ήταν ένας αλήτης του Μπάουερυ ή Μεξικανός εργάτης, αγρότης από τη Νέα Αγγλία ή Ιταλός χωρικός, Γάλλος τεχνίτης ή Αιγύπτιος φελάχος, ψαράς Βρετανός ή από τις Εβρίδες, ο τρελός του χωριού ή ο μεγάλος Πικάσσο, όλοι έχουν το ίδιο ηρωικό άγγιγμα – την ανθρωπιά." Τι είναι αυτή η ανθρωπιά; Είναι μία ιδιότητα την οποία έχουν κοινή τα πράγματα όταν βλέπονται σε φωτογραφίες.

Η επιθυμία να πάρει κανείς φωτογραφίες δεν κάνει, βασικά, διακρίσεις, γιατί η πρακτική άσκηση της φωτογραφίας ταυτίζεται πλέον με την ιδέα πως οτιδήποτε στον κόσμο μπορεί να γίνει ενδιαφέρον μέσω της φωτογραφικής μηχανής. Αλλά αυτό το ενδιαφέρον, όπως και η εκδήλωση ανθρωπισμού, είναι κενό. Η αγορά του κόσμου μέσω της φωτογραφίας, με την ανεξάντλητη παραγωγή σημειώσεων για την πραγματικότητα, κάνει τα πάντα ομόλογα. Η φωτογραφία δεν είναι λιγότερο αναλυτική όταν κάνει ρεπορτάζ απ' ότι όταν αποκαλύπτει όμορφες φόρμες. Φανερώνοντας πόσο τα ανθρώπινα όντα είναι πράγματα, πόσο τα πράγματα είναι ανθρώπινα όντα, η φωτογραφία μετασχηματίζει την πραγματικότητα σε μια ταυτολογία. Όταν ο Καρτιέ–Μπρεσσόν πηγαίνει στην Κίνα, δείχνει πως υπάρχουν άνθρωποι στην Κίνα και πως είναι Κινέζοι.

Συχνά, γίνεται επίκληση των φωτογραφιών ως βοηθημάτων στην κατανόηση και στην ανεκτικότητα. Στην ανθρωπιστική διάλεκτο, ο υψηλότερος προορισμός της φωτογραφίας είναι να εξηγήσει τον άνθρωπο στον άνθρωπο. Αλλά οι φωτογραφίες δεν εξηγούν· αναγνωρίζουν. Ο Ρόμπερτ

Φρανκ ήταν απλώς ειλικρινής όταν διακήρυξε πως "αν παράγεις ένα αυθεντικό σύγχρονο ντοκουμέντο, ο οπτικός αντίκτυπος θα είναι τέτοιος που θα εξουδετερώσει την εξήγηση." Αν οι φωτογραφίες είναι μηνύματα, το μήνυμα είναι τόσο διάφανο όσο και μυστηριώδες. "Η φωτογραφία είναι ένα μυστικό για ένα μυστικό", όπως παρατήρησε η Άρμπους. "Όσο περισσότερα λέει τόσο λιγότερα ξέρεις." Παρά την ψευδαίσθηση πως προσφέρει κατανόηση, το να βλέπεις μέσα από φωτογραφίες, υποθάλπει ουσιαστικά μια κτητική σχέση προς τον κόσμο, η οποία θρέφει την αισθητική επίγνωση και προάγει τη συναισθηματική αποξένωση.

Η δύναμη της φωτογραφίας είναι πως επιτρέπει την εξονυχιστική μελέτη στιγμών τις οποίες η φυσιολογική ροή του χρόνου αντικαθιστά αμέσως. Αυτό το πάγωμα του χρόνου – η αυθάδης, δηκτική στάση κάθε φωτογραφίας – έχει δημιουργήσει νέα και πιο περιεκτικά κριτήρια ομορφιάς. Αλλά οι αλήθειες που μπορούν να κατανοηθούν σε μία αποκομμένη στιγμή, όσο σημαντικές ή καθοριστικές κι αν είναι, έχουν πολύ στενή σχέση με τις ανάγκες της κατανόησης. Αντίθετα με ό,τι υποδηλώνεται από τις ανθρωπιστικές αξιώσεις που έχουν γίνει για λογαριασμό της φωτογραφίας, η ικανότητα της κάμερας να μετασχηματίζει την πραγματικότητα σε κάτι όμορφο πηγάζει από τη σχετική αδυναμία της ως μέσου μετάδοσης της αλήθειας. Ο λόγος για τον οποίο ο ανθρωπισμός έχει γίνει η άρχουσα ιδεολογία των φιλόδοξων επαγγελματιών φωτογράφων – εκτοπίζοντας τις φορμαλιστικές δικαιολογίες τους περί αναζήτησης της ομορφιάς – είναι ότι συγκαλύπτει τη σύγχυση που κρύβεται, για την αλήθεια και την ομορφιά, πίσω από το φωτογραφικό εγχείρημα.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

◗ Όπως και άλλα εγχειρήματα που τείνουν διαρκώς να μεγαλοποιούνται, η φωτογραφία έχει εμπνεύσει στους κορυφαίους διακόνους της την ανάγκη να εξηγούν, ξανά και ξανά, τι είναι αυτό που κάνουν και γιατί είναι πολύτιμο. Η εποχή στην οποία η φωτογραφία δέχτηκε ευρεία επίθεση (σαν αδελφοκτόνος προς τη ζωγραφική, αρπακτική προς τους ανθρώπους) ήταν σύντομη. Η ζωγραφική φυσικά δεν εξέπνευσε το 1839, όπως ένας Γάλλος ζωγράφος βιαστικά πρόβλεψε· οι λεπτολόγοι σύντομα έπαψαν να απορρίπτουν τη φωτογραφία ως δουλοπρεπή αντιγραφή· και το 1854 ένας μεγάλος ζωγράφος, ο Ντελακρουά, δήλωσε ιπποτικά πως λυπόταν πολύ που μια τέτοια αξιοθαύμαστη εφεύρεση ήρθε τόσο αργά. Τίποτε δεν είναι περισσότερο αποδεκτό σήμερα από τη φωτογραφική ανακύκλωση της πραγματικότητας, η οποία είναι αποδεκτή ως καθημερινή δραστηριότητα και ως κλάδος υψηλής τέχνης. Κάτι όμως γύρω από τη φωτογραφία κρατάει ακόμη τους επαγγελματίες πρώτης τάξης σε θέση άμυνας, τους κάνει παρακινητικούς: σχεδόν κάθε σημαντικός φωτογράφος μέχρι σήμερα έχει γράψει το μανιφέστο και τα πιστεύω του, αναπτύσσοντας την ηθική και αισθητική αποστολή της φωτογραφίας. Και οι φωτογράφοι παραθέτουν τους πιο αντιφατικούς απολογισμούς για το είδος της γνώσης που διαθέτουν και το είδος της τέχνης που υπηρετούν.

◗ Η ανησυχητική ευκολία με την οποία τραβιούνται οι φωτογραφίες, η αναπόφευκτη, ακόμη κι όταν είναι εξ αμελείας, εγκυρότητα των αποτελεσμάτων της φωτογραφικής μηχανής, υποδηλώνουν μια πολύ λεπτή σχέση με τη γνώση. Κανείς δεν αμφισβητεί ότι η φωτογραφία έδωσε φοβερή ώθηση στις γνωστικές αξιώσεις της όρασης, γιατί – μέσω του κλόουζ-απ και του τηλεχειρισμού – διεύρυνε κατά πολύ το βασίλειο του ορατού. Δεν υπάρχει συμφωνία όμως, για το πόσο καλύτερα γνωρίζουμε ένα θέμα από μια φωτογραφία που τραβιέται μέσα από την εμβέλεια της γυμνής όρασης, ή για το βαθμό στον οποίο, για να πάρει μια καλή φωτογραφία κάποιος, χρειάζεται να ξέρει οτιδήποτε γι' αυτό που φωτογραφίζει. Η φωτογράφηση έχει ερμηνευτεί με δύο τελείως διαφορετικούς τρόπους: ως πράξη γνώσης με σαφήνεια και ακρίβεια, συνειδητή ευφυΐα ή ως διαισθητικός τρόπος επαφής που προηγείται της διανόησης. Έτσι λοιπόν ο Ναντάρ, μιλώντας για τις αξιοσέβαστες, εκφραστικές φωτογραφίες των Μπωντλέρ, Ντορέ, Μισελέ, Ουγκώ, Μπερλιόζ, Νερβάλ, Γκωτιέ, Σαντ, Ντελακρουά και άλλων διάσημων φίλων, είπε "το πορτραίτο που κάνω καλύτερα είναι του ανθρώπου που ξέρω καλύτερα", ενώ ο Άβεντον έχει παρατηρήσει ότι τα περισσότερα από τα επιτυχημένα πορτραίτα του είναι από ανθρώπους τους οποίους συνάντησε για πρώτη φορά όταν τους φωτογράφησε.

Αυτό τον αιώνα, η παλαιότερη γενιά φωτογράφων περιέγραψε τη φωτογραφία ως ηρωική προσπάθεια προσήλωσης, ασκητική πειθαρχία, μια μυστική δεκτικότητα προς τον κόσμο, που απαιτεί από το φωτογράφο να περάσει μέσα από το σύννεφο του άγνωστου. Σύμφωνα με τον Μάινορ Γουάιτ, "η πνευματική κατάσταση του φωτογράφου την ώρα που δημιουργεί είναι ένα κενό... όταν ψάχνει για φωτογραφίες... ο φωτογράφος προβάλλει τον εαυτό του σε ό,τι βλέπει, ταυτίζοντας τον εαυτό του με οτιδήποτε προκειμένου να το γνωρίσει και να το νιώσει καλύτερα." Ο Καρτιέ–Μπρεσσόν παρομοίασε τον εαυτό του με τοξοβόλο του Ζεν, που πρέπει να γίνει στόχος ο ίδιος, για να είναι σε θέση να τον πετύχει· "η σκέψη πρέπει να συμβαίνει πριν και μετά", λέει, "ποτέ την ώρα που τραβιέται η φωτογραφία". Η σκέψη θεωρείται πως σκιάζει τη διαφάνεια της συνείδησης του φωτογράφου, και καταπατεί την αυτονομία αυτού που φωτογραφίζεται. Αποφασισμένοι να αποδείξουν πως οι φωτογραφίες μπορούν –και όταν είναι καλές πάντοτε μπορούν– να υπερβούν τη μεταφορικότητα, πολλοί σοβαροί φωτογράφοι έχουν αντιληφθεί τη φωτογραφία ως νοητικό παράδοξο. Η φωτογραφία είναι προχωρημένη ως μια μορφή γνώσης χωρίς γνώση: ένας τρόπος εξαπάτησης του κόσμου, αντί μετωπικής επίθεσης εναντίον του.

Ακόμη όμως κι όταν φιλόδοξοι φωτογράφοι καταφέρονται κατά της σκέψης –η καχυποψία απέναντι στη διανόηση είναι ένα θέμα το οποίο απαντάται τακτικά στη φωτογραφική απολογητική– συνήθως θέλουν να βεβαιώσουν πόσο σφοδρή πρέπει να είναι αυτή η ανεκτική ενόραση. "Η φωτογραφία δεν είναι ένα τυχαίο συμβάν –είναι μια έννοια", επιμένει ο Άνσελ Άνταμς. "Η τακτική του 'οπλοπολυβόλου' στη φωτογραφία –σύμφωνα με την οποία εκφωτίζονται πολλά αρνητικά με την ελπίδα ότι κάποιο θα είναι καλό– είναι μοιραία όταν πρόκειται για σοβαρά αποτελέσματα." Ο συνήθης ισχυρισμός είναι πως για να πάρει κανείς μια καλή φωτογραφία πρέπει ήδη να την έχει δει. Αυτό σημαίνει πως πρέπει να υπάρχει η εικόνα στο μυαλό του φωτογράφου τη στιγμή της έκθεσης του αρνητικού ή νωρίτερα. Η αιτιολόγηση της φωτογραφίας έχει στο μεγαλύτερο μέρος αποκλείσει την παραδοχή ότι η μέθοδος διασποράς λήψεων, ειδικά όταν χρησιμοποιείται από κάποιον πεπειραμένο, μπορεί να δώσει τελείως ικανοποιητικά αποτελέσματα. Παρά το δισταγμό να το παραδεχτούν όμως, οι περισσότεροι φωτογράφοι πάντα είχαν –και είχαν κάθε λόγο– μια σχεδόν υπερφυσική εμπιστοσύνη στο βολικό ατύχημα.

Τώρα τελευταία, το μυστικό ομολογείται. Καθώς η υπεράσπιση της φωτογραφίας εισέρχεται στην παρούσα, αναδρομική της φάση, υπάρχει μια

αυξανόμενη επιφυλακτικότητα στους ισχυρισμούς οι οποίοι αφορούν την άγρυπνη κατάσταση επίγνωσης που προϋποθέτει η επιτυχημένη φωτογράφηση. Οι διακηρύξεις φωτογράφων ενάντια στη διανόηση, κοινότοπες στη μοντερνιστική συλλογιστική των τεχνών, έχουν ετοιμάσει το δρόμο για τη σταδιακή κλίση της σοβαρής φωτογραφίας προς μία σκεπτικιστική έρευνα των ίδιων της των δυνάμεων, μια κοινοτοπία στη μοντερνιστική εφαρμογή των τεχνών. Τη φωτογραφία ως γνώση διαδέχεται η φωτογραφία ως φωτογραφία. Σε οξεία αντίδραση προς κάθε ιδανικό έγκυρης αναπαράστασης, οι πιο σημαντικοί από τους νεότερους Αμερικανούς φωτογράφους απορρίπτουν κάθε ενδεχόμενο προ–ενόρασης της εικόνας και συλλαμβάνουν το έργο τους ως προσπάθεια να φανερώσουν πόσο διαφορετικά δείχνουν τα πράγματα όταν φωτογραφηθούν.

Εκεί όπου οι ισχυρισμοί της γνώσης ταλαντεύονται, οι ισχυρισμοί της δημιουργικότητας τεντώνουν τα σχοινιά. Η επιμονή πως η φωτογράφηση απαιτεί την εστίαση, πρώτα απ' όλα, μιας ιδιοσυγκρασίας και κατά δεύτερο λόγο μόνο της μηχανής, ήταν πάντα ένα από τα κύρια θέματα στην υπεράσπιση της φωτογραφίας, σε μια προσπάθεια να αντικρουσθεί το γεγονός ότι πολλές υπέροχες φωτογραφίες γίνονται από φωτογράφους χωρίς σοβαρές ή έστω ενδιαφέρουσες προθέσεις. Αυτό είναι το θέμα που με τόση ευφράδεια αναπτύσσεται στο εξαιρετικότερο δοκίμιο που γράφηκε ποτέ υπέρ της φωτογραφίας, στο κεφάλαιο που ο Πωλ Ρόζενφελντ έχει γράψει για τον Στήγκλιτζ στο *Port of New York*. Χρησιμοποιώντας "τα μηχανήματα του" – όπως το θέτει ο Ρόζενφελντ – "με όχι μηχανικό τρόπο", ο Στήγκλιτζ δείχνει ότι η κάμερα όχι μόνο του "έδωσε την ευκαιρία να εκφράσει τον εαυτό του", αλλά απέδωσε εικόνες ευρύτερης και "λεπτότερης" ποικιλίας "απ' ότι μπορεί να σχεδιάσει το χέρι." Με τον ίδιο τρόπο ο Γουέστον επιμένει ξανά και ξανά ότι η φωτογραφία είναι η υπέρτατη δυνατότητα αυτοέκφρασης, πολύ ανώτερη από αυτήν που προσφέρει η ζωγραφική. Γιατί η ανταγωνιστικότητα της φωτογραφίας προς τη ζωγραφική, σημαίνει την επίκληση της αυθεντικότητας ως σημαντικού μέτρου εκτίμησης της δουλειάς ενός φωτογράφου, όπου η αυθεντικότητα εξισώνεται με τη σφραγίδα μιας μοναδικής, ισχυρής ευαισθησίας. Συναρπαστικές είναι "οι φωτογραφίες που λένε κάτι με καινούργιο τρόπο" γράφει ο Χάρρυ Κάλλαχαν, "όχι μόνο για να είναι διαφορετικές, αλλά γιατί το άτομο είναι διαφορετικό και το άτομο εκφράζει τον εαυτό του." Για τον Άνσελ Άνταμς "η σπουδαία φωτογραφία" πρέπει να είναι "πλήρης έκφραση αυτού που νιώθει κάποιος γι' αυτό το οποίο φωτογραφίζεται με τη βαθύτερη έννοια και είναι, συνεπώς, αληθινή έκφραση αυτού που νιώθει κάποιος για τη ζωή στην ολότητά της."

Είναι προφανές ότι υπάρχει διαφορά ανάμεσα στην αντίληψη της φωτογραφίας ως "αληθινής έκφρασης" και στην αντίληψη της φωτογραφίας ως πιστής καταγραφής (η οποία συναντάται και συχνότερα)· αν και οι περισσότεροι απολογισμοί της αποστολής της φωτογραφίας επιχειρούν να καλύψουν τη διαφορά, αυτή υπονοείται με την ισχυρή πόλωση των όρων τους οποίους οι φωτογράφοι χρησιμοποιούν για να δραματοποιήσουν αυτό που κάνουν. Η φωτογραφία, όπως συνήθως κάνουν οι σύγχρονες μορφές αναζήτησης της αυτοέκφρασης, ανακεφαλαιώνει και τους δύο παραδοσιακούς τρόπους ριζικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στον εαυτό και στον κόσμο. Αντιμετωπίζεται ως οξεία διακήρυξη του εξατομικευμένου "Εγώ", το αδέσποτο ιδιωτικό ξεστράτισμα του εαυτού σ' έναν συνταρακτικό κόσμο – κυριαρχώντας πάνω στην πραγματικότητα με μια γρήγορη οπτική ανθολόγησή της. Ή διαφορετικά, η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως μέσο ανεύρεσης ενός μέρους στον κόσμο (το οποίο θεωρείται ακόμη συνταρακτικό, ξένο), μέσω της ικανότητας που έχει να σχετιστεί μαζί του με αποξένωση – προσπερνώντας τους παρεμβαλλόμενους, αυθάδεις ισχυρισμούς του εαυτού. Αλλά ανάμεσα στην υπεράσπιση της φωτογραφίας ως ανώτερου μέσου αυτοέκφρασης και στον έπαινο της φωτογραφίας ως ανώτερου τρόπου τοποθέτησης του εαυτού στην υπηρεσία της πραγματικότητας, δεν υπάρχει τόσο μεγάλη διαφορά όσο ίσως φαίνεται. Και οι δύο θέσεις προϋποθέτουν ότι η φωτογραφία διαθέτει ένα μοναδικό σύστημα αποκαλύψεων: ότι μας δείχνει την πραγματικότητα όπως *δεν* την είχαμε δει πριν.

Αυτός ο αποκαλυπτικός χαρακτήρας της φωτογραφίας συνήθως ακούει στο πολεμικό όνομα του ρεαλισμού. Από την άποψη του Φοξ Τάλμποτ ότι η κάμερα παράγει "φυσικές εικόνες", στην καταγγελία της "πικτοριαλιστικής" φωτογραφίας από την Μπέρενις Άμποτ, μέχρι την προειδοποίηση του Καρτιέ-Μπρεσσόν ότι "αυτό που πρέπει να φοβόμαστε περισσότερο είναι το τεχνητώς επινοημένο", οι περισσότερες από τις αντιφατικές διακηρύξεις των φωτογράφων συγκλίνουν σε ευσεβείς ομολογίες σεβασμού για τα–πράγματα–όπως–είναι. Για ένα μέσο το οποίο τόσο συχνά θεωρείται καθαρά ρεαλιστικό, θα περίμενε κανείς πως οι φωτογράφοι δεν θα είχαν ανάγκη να συνεχίσουν, όπως κάνουν, να προτρέπει ο ένας τον άλλο να προσκολληθεί στο ρεαλισμό. Οι παροτρύνσεις όμως συνεχίζονται – ένα άλλο παράδειγμα της ανάγκης που έχουν οι φωτογράφοι να καταστήσουν τη διεργασία με την οποία οικειοποιούνται τον κόσμο μυστηριώδη και επείγουσα.

Το να επιμείνει κανείς, όπως κάνει η Άμποτ, ότι ο ρεαλισμός είναι κατά βάθος η ουσία της φωτογραφίας, δεν θεμελιώνει, όπως ίσως φαίνεται, την

ανωτερότητα μιας συγκεκριμένης διαδικασίας ή προδιαγραφής· δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι τα φωτο–ντοκουμέντα (η λέξη την οποία χρησιμοποίησε η Άμποτ) είναι καλύτερα από τις πικτοριαλιστικές φωτογραφίες.* Η προσήλωση της φωτογραφίας στο ρεαλισμό αφήνει ανοικτό πεδίο σε οποιαδήποτε τεχνοτροπία, οποιαδήποτε θεματογραφική προσέγγιση. Μερικές φορές ορίζεται περισσότερο στενά, ως η δημιουργία φωτογραφιών που μοιάζουν με τον κόσμο και μας κατατοπίζουν γι' αυτόν. Ερμηνευόμενος με την ευρύτερη έννοια, απηχώντας τη δυσπιστία της απλής ομοιότητας που ενέπνευσε τη ζωγραφική για περισσότερο από έναν αιώνα, ο φωτογραφικός ρεαλισμός μπορεί να οριστεί – και αυτό συμβαίνει όλο και περισσότερο – όχι ως τι "πραγματικά" υπάρχει εκεί, αλλά τι "πραγματικά" αντιλαμβάνομαι εγώ. Ενώ όλες οι σύγχρονες μορφές τέχνης ισχυρίζονται πως διατηρούν προνομιακή σχέση με την πραγματικότητα, ο ισχυρισμός φαίνεται να βρίσκει ιδιαίτερη δικαίωση στην περίπτωση της φωτογραφίας. Η φωτογραφία τελικά όμως δεν είναι περισσότερο απρόσβλητη από τη ζωγραφική στις πολύ χαρακτηριστικές σύγχρονες αμφιβολίες για οποιαδήποτε άμεση σχέση με την πραγματικότητα – την αδυναμία να πάρουμε τον κόσμο ως δεδομένο όπως τον παρατηρούμε. Ακόμη και η Άμποτ δεν μπορεί να μην υποθέσει κάποια αλλαγή στην ίδια τη φύση της πραγματικότητας: ότι έχει ανάγκη από το επιλεκτικό, οξύτερο μάτι της κάμερας, αφού υπάρχει πολύ περισσότερη πραγματικότητα από ποτέ άλλοτε. "Σήμερα βρισκόμαστε αντιμέτωποι με την πραγματικότητα στην πιο πελώρια κλίμακα που έχει γνωρίσει η ανθρωπότητα", διακηρύσσει και αυτό εναποθέτει "μεγαλύτερη ευθύνη στο φωτογράφο."

Αυτό που στ' αλήθεια υπονοεί η ρεαλιστική θέση της φωτογραφίας είναι η πεποίθηση ότι η πραγματικότητα είναι κρυμμένη. Και κάτι που είναι κρυμμένο πρέπει να αποκαλυφθεί. Ό,τι καταγράφει η κάμερα είναι μια αποκάλυψη – είτε πρόκειται για μη αντιληπτά, φευγαλέα τμήματα κίνησης, μια τάξη πραγμάτων την οποία η κανονική όραση αδυνατεί να συλλάβει, είτε για μια "εξυψωμένη πραγματικότητα" (η φράση ανήκει στον Μοχόλυ–Νάγκυ), είτε για έναν ελλειπτικό τρόπο όρασης. Αυτό που ο Στήγκλιτζ περιγράφει ως την "υπομονετική αναμονή της στιγμής ισορροπίας" του, αποτελεί την ίδια

---

* *Το αρχικό νόημα του πικτοριαλισμού ήταν, φυσικά, το θετικό νόημα που διαδόθηκε από τον πιο φημισμένο καλλιτέχνη φωτογράφο του 19ου αιώνα, τον Χένρυ Πητς Ρόμπινσον στο βιβλίο του* Pictorial Effect in Photography *(1869). "Η μέθοδός του ήταν να παρουσιάζει τα πάντα με κολακευτικό τρόπο", λέει η Άμποτ στο μανιφέστο που έγραψε το 1951,* "Photography at the Crossroads". *Επαινώντας τους Ναντάρ, Μπρέηντυ, Ατζέ και Χάιν ως δάσκαλους του φωτοντοκουμέντου, η Άμποτ απορρίπτει τον Στήγκλιτζ σαν κληρονόμο του Ρόμπινσον, ιδρυτή μιας "υπερπικτοριαλιστικής σχολής" στην οποία για άλλη μια φορά "δεσπόζει η υποκειμενικότητα".*

παραδοχή για την ουσιαστική απόκρυψη του πραγματικού με την αναμονή του Ρόμπερτ Φρανκ για την αποκάλυψη της έλλειψης ισορροπίας, την αιφνιδιαστική σύλληψη της πραγματικότητας σ' αυτό το οποίο αποκαλεί "ενδιάμεσες στιγμές".

Από φωτογραφική σκοπιά το να δείξεις κάτι, οτιδήποτε, σημαίνει να δείξεις ό,τι είναι κρυμμένο. Δεν είναι αναγκαίο όμως για τους φωτογράφους να καταδείξουν το μυστηριώδες με εξωτικά ή εξαιρετικά εντυπωσιακά θέματα. Όταν η Ντοροθήα Λανγκ παροτρύνει τους συναδέλφους της να συγκεντρωθούν στο "οικείο", είναι με την πεποίθηση πως, αν αποδοθεί με ευαίσθητη χρήση της κάμερας, θα γίνει μυστηριώδες. Η προσήλωση της φωτογραφίας στην πραγματικότητα δεν περιορίζει τη φωτογραφία σε συγκεκριμένα θέματα, σαν πιο πραγματικά από άλλα, παρά μάλλον απεικονίζει τη φορμαλιστική αντίληψη αυτού που συμβαίνει με κάθε έργο τέχνης: η πραγματικότητα, με τα λόγια του Βίκτορ Σκλόβσκυ, έχει πάψει να είναι οικεία. Αυτό που ενθαρρύνεται είναι μια επιθετική στάση απέναντι σε όλα τα θέματα. Οπλισμένοι με τις μηχανές τους, οι φωτογράφοι βιαιοπραγούν πάνω στην πραγματικότητα —η οποία γίνεται αντιληπτή ως δύστροπη, απατηλά μόνο διαθέσιμη, μη πραγματική. "Οι φωτογραφίες έχουν για μένα μια πραγματικότητα που οι άνθρωποι δεν έχουν", έχει διακηρύξει ο Άβεντον. "Είναι μέσα από τις φωτογραφίες που τους γνωρίζω." Το να ισχυριστεί κανείς ότι η φωτογραφία πρέπει να είναι ρεαλιστική, δεν είναι ασύμβατο με τη διεύρυνση του χάσματος ανάμεσα στην εικόνα και την πραγματικότητα, ενός χάσματος όπου η μυστηριωδώς αποκτώμενη γνώση (και η ενδυνάμωση της πραγματικότητας) η οποία προσφέρεται από τις φωτογραφίες, προϋποθέτει μια προηγούμενη αλλοτρίωση ή υποτίμηση της πραγματικότητας.

Η πράξη της φωτογράφησης, όπως περιγράφεται από τους φωτογράφους, είναι συγχρόνως απεριόριστη τεχνική οικειοποίησης του αντικειμενικού κόσμου και αναπόφευκτα σολιψιστική έκφραση του μοναδικού εαυτού. Οι φωτογραφίες απεικονίζουν πραγματικότητες που ήδη υπάρχουν, αν και μόνο η κάμερα μπορεί να τις φανερώσει. Και απεικονίζουν μια ατομική ιδιοσυγκρασία που ανακαλύπτει τον εαυτό της μέσα από το καδράρισμα της πραγματικότητας το οποίο κάνει η κάμερα. Για τον Μοχόλυ–Νάγκυ η ιδιοφυΐα της φωτογραφίας βρίσκεται στην ικανότητά της να αποδώσει "ένα αντικειμενικό πορτραίτο: το άτομο που φωτογραφίζεται έτσι ώστε το φωτογραφικό αποτέλεσμα να μη φορτίζεται με υποκειμενική πρόθεση." Για την Λανγκ κάθε πορτραίτο ενός άλλου προσώπου είναι ένα "αυτοπορτραίτο" του φωτογράφου, όπως για τον Μάινορ Γουάιτ —ο οποίος προήγαγε την "αυτοα-

νακάλυψη μέσα από την κάμερα" – οι φωτογραφίες τοπίου ήταν στην πραγματικότητα "εσωτερικά τοπία". Τα δύο ιδεώδη είναι αντίθετα. Στο βαθμό που η φωτογραφία αφορά (ή θα έπρεπε να αφορά) τον κόσμο, ο φωτογράφος μετρά λίγο, αλλά στο βαθμό που αποτελεί το όργανο ατρόμητης αναζήτησης της υποκειμενικότητας, ο φωτογράφος είναι τα πάντα.

Η απαίτηση του Μοχόλυ–Νάγκυ για την αυτοαπάλειψη του φωτογράφου, προκύπτει από το πόσο ευεργετική εκτιμά ότι είναι η φωτογραφία: διατηρεί και αναβαθμίζει τις δυνάμεις παρατήρησής μας, επιφέρει "τον ψυχολογικό μετασχηματισμό της όρασής μας". (Σε ένα δοκίμιο του 1936, υποστηρίζει ότι η φωτογραφία δημιουργεί ή εντείνει οκτώ διακριτές μορφές όρασης: αφηρημένη, ακριβή, γρήγορη, αργή, έντονη, διαπεραστική, ταυτόχρονη και παραμορφωτική.) Η αυτοαπάλειψη, όμως, συναντάται ως απαίτηση και πίσω από αρκετά διαφορετικές, αντιεπιστημονικές προσεγγίσεις της φωτογραφίας, όπως αυτή η οποία εκφράζεται στο πιστεύω του Ρόμπερτ Φρανκ: "Κάτι που η φωτογραφία πρέπει να περιέχει είναι η ανθρωπιά της στιγμής". Και στις δύο απόψεις ο φωτογράφος προβάλλεται ως ένα είδος ιδανικού παρατηρητή – για τον Μοχόλυ–Νάγκυ, είναι η απόμακρη ματιά του ερευνητή· για τον Φρανκ, είναι "απλώς η ματιά του ανθρώπου στο δρόμο".

Η γοητεία οποιασδήποτε άποψης του φωτογράφου ως ιδανικού παρατηρητή – είτε απρόσωπου (Μοχόλυ–Νάγκυ) είτε φιλικού (Φρανκ) – είναι πως έμμεσα αρνείται ότι η φωτογράφηση είναι με οποιονδήποτε τρόπο επιθετική πράξη. Αρκετοί επαγγελματίες κρατούν εξαιρετικά αμυντική στάση όταν περιγράφεται ως τέτοια. Ο Καρτιέ–Μπρεσσόν και ο Άβεντον είναι από τους πολύ λίγους που έχουν μιλήσει με ειλικρίνεια (αν όχι με δυσάρεστο τρόπο), για την πλευρά των φωτογραφικών δραστηριοτήτων η οποία προσφέρει δυνατότητες εκμετάλλευσης. Συνήθως οι φωτογράφοι αισθάνονται την υποχρέωση να υποστηρίξουν την αθωότητα της φωτογραφίας, ισχυριζόμενοι ότι η αρπακτική στάση είναι ασύμβατη με την καλή φωτογραφία και ελπίζοντας ότι ένα περισσότερο καταφατικό λεξιλόγιο θα κάνει αποδεκτή την άποψή τους. Ένα από τα πιο αξιομνημόνευτα παραδείγματα τέτοιου πλατειασμού είναι η περιγραφή της κάμερας από τον Άνσελ Άνταμς ως "οργάνου αγάπης και αποκάλυψης"· ο Άνταμς μας παροτρύνει επίσης να σταματήσουμε να λέμε πως "παίρνουμε" μια φωτογραφία και να λέμε πάντα πως "κάνουμε" μια φωτογραφία. Ο τίτλος του Στήγκλιτζ για τις μελέτες σύννεφων, τις οποίες έκανε στα τέλη της δεκαετίας του 1920 – "Ισοδύναμα", που σημαίνει εκδηλώσεις των εσωτερικών του συναισθημάτων – είναι ένα άλλο φρονιμότερο παράδειγμα της επίμονης προσπάθειας της φωτογραφίας να αναδείξει τον καλοπροαίρετο χαρακτήρα της φωτογρά-

φησης και να υποβιβάσει τις αρπακτικές της επιπλοκές. Αυτό που κάνουν οι ταλαντούχοι φωτογράφοι δεν μπορεί φυσικά να χαρακτηριστεί ούτε τόσο απλά αρπακτικό, ούτε εξίσου απλά, και ουσιαστικά, καλοπροαίρετο. Η φωτογραφία αποτελεί παράδειγμα ενός εγγενώς αμφιλεγόμενου συνδέσμου ανάμεσα στον εαυτό και τον κόσμο – η εκδοχή της για την ιδεολογία του ρεαλισμού μερικές φορές υπαγορεύει την απάλειψη του εαυτού σε σχέση με τον κόσμο, μερικές φορές εγκρίνει την επιθετική σχέση με τον κόσμο, η οποία υμνεί τον εαυτό. Πότε η μία πλευρά του συνδέσμου και πότε η άλλη αποτελούν διαρκώς αντικείμενο νέας ανακάλυψης και προάσπισης.

Ένα σημαντικό αποτέλεσμα της συνύπαρξης αυτών των δύο ιδεωδών – βιαιοπραγία επί της πραγματικότητας και υποταγή στην πραγματικότητα – είναι η περιοδικά διφορούμενη στάση ως προς τα μέσα της φωτογραφίας. Οποιοιδήποτε κι αν είναι οι ισχυρισμοί της φωτογραφίας ως μορφής προσωπικής έκφρασης σε σύγκριση με τη ζωγραφική, παραμένει αλήθεια ότι η αυθεντικότητά της είναι αναφαίρετα συνδεδεμένη με τη δύναμη της μηχανής: κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί τη διδακτικότητα και τη φορμαλιστική ομορφιά πολλών φωτογραφιών των οποίων η δημιουργία έγινε δυνατή από τη σταθερή ανάπτυξη αυτών των δυνάμεων, όπως οι φωτογραφίες υψηλής ταχύτητας, από τον Χάρολντ Έντζερτον, μιας σφαίρας που χτυπάει το στόχο της, οι περιδινήσεις και τα στροβιλίσματα ενός χτυπήματος του τέννις ή οι ενδοσκοπικές φωτογραφίες του Λένναρτ Νίλσσον από το εσωτερικό του ανθρώπινου σώματος. Καθώς όμως οι κάμερες γίνονται όλο και πιο περίπλοκες, περισσότερο αυτόματες, περισσότερο έξυπνες, μερικοί φωτογράφοι μπαίνουν στον πειρασμό να αφοπλιστούν ή να δηλώσουν ότι δεν είναι στ' αλήθεια οπλισμένοι και προτιμούν να υποτάσσονται στα όρια τα οποία επιβάλλονται από την προ-σύγχρονη φωτογραφική τεχνολογία – όπου μία πιο πρωτόγονη, λιγότερο παντοδύναμη μηχανή υποτίθεται πως δίνει πιο ενδιαφέροντα ή εκφραστικά αποτελέσματα, αφήνει περισσότερο χώρο για το δημιουργικά τυχαίο. Η έλλειψη φανταχτερού εξοπλισμού υπήρξε ζήτημα τιμής για πολλούς φωτογράφους – ανάμεσά τους οι Γουέστον, Μπραντ, Έβανς, Καρτιέ-Μπρεσσόν, Φρανκ – με μερικούς από αυτούς να προσκολλώνται σε μια σαραβαλιασμένη φωτογραφική μηχανή πολύ απλής σχεδίασης και αργού φακού, την οποία απόκτησαν νωρίς στην καριέρα τους, μερικούς να συνεχίζουν να κάνουν τις εκτυπώσεις κοντάκτ με τίποτε περισσότερο περίτεχνο από μερικές λεκάνες, ένα μπουκάλι εμφανιστή και ένα μπουκάλι διαλύματος hypo.

Η κάμερα είναι πράγματι όργανο "γρήγορης όρασης" όπως ένας τολμηρός μοντερνιστής, ο Άλβιν Λάγκτον Κόμπερν, διακήρυξε στα 1918,

απηχώντας τη Φουτουριστική αποθέωση των μηχανών και της ταχύτητας. Το τωρινό κλίμα αμφισβήτησης της φωτογραφίας μπορεί να υπολογιστεί από την πρόσφατη δήλωση του Καρτιέ–Μπρεσσόν ότι ίσως είναι πολύ γρήγορη. Η λατρεία του μέλλοντος (γρηγορότερης και γρηγορότερης όρασης) εναλλάσσεται με την επιθυμία επιστροφής σ' ένα πιο αγνό παρελθόν – όταν οι εικόνες είχαν ακόμη χειροποίητη ποιότητα, μια αύρα. Από αυτή τη νοσταλγία της παρθενικότητας του φωτογραφικού εγχειρήματος πηγάζει ο σύγχρονος ενθουσιασμός για δαγκερροτυπίες, στερεογραφικές κάρτες, φωτογραφικές *cartes de visite*, οικογενειακά στιγμιότυπα, το έργο ξεχασμένων επαρχιακών και εμπορικών φωτογράφων του 19ου αιώνα και της αρχής του 20ού.

Η διστακτικότητα όμως για τη χρήση νεότερου, πανίσχυρου εξοπλισμού, δεν είναι ο μόνος ή ο πιο ενδιαφέρων πραγματικά τρόπος με τον οποίο οι φωτογράφοι εκφράζουν την έλξη τους για το παρελθόν της φωτογραφίας. Οι ζωηρές επιθυμίες των πριμιτιβιστών οι οποίες διαπλάθουν το σύγχρονο φωτογραφικό γούστο, υποβοηθούνται ουσιαστικά από την ασταμάτητη νεωτεριστικότητα της φωτογραφικής τεχνολογίας. Γιατί αρκετές από αυτές τις προόδους δεν αυξάνουν τη δύναμη της μηχανής μόνο, αλλά ανακεφαλαιώνουν επίσης –σε πιο έξυπνη, λιγότερο δυσκίνητη μορφή– παλαιότερες, παραγκωνισμένες δυνατότητες του μέσου. Έτσι, η ιστορία της φωτογραφίας περνά μέσα από την αντικατάσταση της δαγγερροτυπικής επεξεργασίας, απευθείας, θετικού σε μεταλλική πλάκα, από την επεξεργασία θετικού–αρνητικού, όπου από το πρωτότυπο (αρνητικό) μπορεί να γίνει ένας απεριόριστος αριθμός εκτυπώσεων (θετικών). (Αν και ανακαλύφθηκαν ταυτόχρονα στα τέλη του 1830, η εφεύρεση του Νταγκέρ, έχοντας κυβερνητική υποστήριξη, ήταν αυτή που ανακοινώθηκε το 1839 με μεγάλη δημοσιότητα, και όχι η επεξεργασία θετικού–αρνητικού του Τάλμποτ, που ήταν η πρώτη φωτογραφική επεξεργασία γενικής χρήσης.) Τώρα όμως μπορεί να πει κανείς ότι η κάμερα διαγράφει πλήρη κύκλο. Η μηχανή Πολαρόιντ αναβιώνει το ξεκίνημα της δαγγερροτυπικής κάμερας: κάθε εκτύπωση είναι ένα μοναδικό αντικείμενο. Το ολόγραμμα (μια τρισδιάστατη εικόνα που δημιουργείται από ακτίνες λέηζερ) μπορεί να θεωρηθεί παραλλαγή του ηλιογράμματος –της πρώτης χωρίς κάμερα φωτογραφίας που έγινε από τον Νισεφόρ Νιέπς τη δεκαετία του 1820. Και η πολύ δημοφιλής χρήση της κάμερας για την παραγωγή διαφανειών –εικόνων που δεν μπορούν να εκτεθούν μονίμως ή να αποθηκευτούν σε πορτοφόλια και άλμπουμ, αλλά μπορούν να προβληθούν μόνο σε τοίχους ή πάνω σε χαρτί (σαν βοηθήματα σχεδίασης)– ανατρέχει πιο πίσω ακόμη στην προϊστορία της κάμερας, γιατί ουσιαστικά η φωτογραφική μηχανή χρησιμοποιείται ως camera obscura.

"Η ιστορία μας σπρώχνει στην κόψη μιας ρεαλιστικής εποχής", σύμφωνα με την Άμποτ, που προκαλεί τους φωτογράφους να κάνουν το άλμα μόνοι τους. Αλλά ενώ οι φωτογράφοι παροτρύνουν διαρκώς ο ένας τον άλλο να είναι πιο τολμηροί, μια αμφιβολία που εξακολουθεί να υφίσταται για την αξία του ρεαλισμού, τους διατηρεί στην ταλάντευση μεταξύ απλότητας και ειρωνείας, επιμονής στον έλεγχο και καλλιέργειας του απροσδόκητου, προθυμίας για την εκμετάλλευση της περίπλοκης εξέλιξης του μέσου και επιθυμίας για την επανεφεύρεση της φωτογραφίας από το μηδέν. Οι φωτογράφοι φαίνεται να έχουν περιοδικά την ανάγκη να αντιστέκονται στην ίδια τους τη γνωστικότητα και να επενδύουν με μυστήριο αυτό που κάνουν.

▶ Τα ζητήματα που άπτονται της γνώσης δεν είναι, ιστορικά, η πρώτη γραμμή υπεράσπισης της φωτογραφίας. Ενωρίτερες διαμάχες είχαν ως επίκεντρο το ερώτημα αν η πιστότητα της φωτογραφίας στην όψη των πραγμάτων και η εξάρτησή της από μια μηχανή δεν την εμπόδιζαν να ανήκει στις καλές τέχνες –ξέχωρα από το να είναι μια καθαρά πρακτική τέχνη, ένας κλάδος της επιστήμης και ένα εμπορικό επάγγελμα. (Ότι οι φωτογραφίες προσφέρουν χρήσιμα και συχνά εκπληκτικά είδη πληροφοριών ήταν φανερό από την αρχή.) Οι φωτογράφοι άρχισαν να ανησυχούν για το τι ήξεραν και τι είδους γνώση προσφέρει η φωτογραφία με τη βαθύτερη έννοια, *αφότου* η φωτογραφία έγινε αποδεκτή ως τέχνη. Για έναν αιώνα περίπου, η υπεράσπιση της φωτογραφίας ταυτιζόταν με τον αγώνα για τη θεμελίωσή της ανάμεσα στις καλές τέχνες. Στη μομφή πως η φωτογραφία ήταν μια άψυχη, μηχανική αντιγραφή της πραγματικότητας, οι φωτογράφοι αντέτασσαν ότι ήταν μια πρωτοποριακή εξέγερση ενάντια στους συνηθισμένους κανόνες όρασης και πως δεν ήταν καθόλου λιγότερο αξιόλογη τέχνη από τη ζωγραφική.

Τώρα οι φωτογράφοι είναι πιο επιλεκτικοί στους ισχυρισμούς τους οποίους διατυπώνουν. Αφότου η φωτογραφία έγινε τελείως σεβαστή ως κλάδος των καλών τεχνών, δεν αναζητούν πλέον το καταφύγιο που η τέχνη είχε κατά διαστήματα προσφέρει στο φωτογραφικό εγχείρημα. Γιατί όσοι σημαντικοί Αμερικανοί φωτογράφοι κι αν έχουν περήφανα ταυτίσει το έργο τους με τους στόχους της τέχνης (όπως οι Στήγκλιτζ, Γουάιτ, Σίσκιντ, Κάλλαχαν, Λανγκ, Λάφλιν), υπάρχουν πολύ περισσότεροι οι οποίοι απορρίπτουν το όλο ζήτημα. Το αν τα αποτελέσματα της κάμερας "κατατάσσονται στην κατηγορία της Τέχνης είναι άσχετο", έγραψε ο Στρεντ τη δεκαετία του 1920· και ο Μοχόλυ–Νάγκυ διακήρυξε πως "δεν είναι πολύ σημαντικό αν η φωτογραφία παράγει 'τέχνη' ή όχι". Οι φωτογράφοι που ωρίμασαν τη δεκαετία του '40 ή αργότερα είναι πιο αυθάδεις, επιπλήττοντας ανοιχτά την τέχνη, εξισώ-

νοντας την τέχνη με την καλλιτεχνία. Ισχυρίζονται γενικά πως βρίσκουν, καταγράφουν, παρατηρούν αμερόληπτα, γίνονται μάρτυρες, εξερευνούν τους εαυτούς τους – οτιδήποτε εκτός από το να δημιουργούν έργα τέχνης. Στην αρχή ήταν η προσήλωση της φωτογραφίας στο ρεαλισμό που την κρατούσε σε μια διαρκώς αμφιλεγόμενη σχέση με την τέχνη· τώρα είναι η μοντερνιστική κληρονομιά της. Το γεγονός πως σημαντικοί φωτογράφοι δεν είναι πλέον πρόθυμοι να φιλονικήσουν για το αν η φωτογραφία ανήκει ή όχι στις καλές τέχνες, παρά μόνο για να υποστηρίξουν ότι η δουλειά τους δεν εμπλέκεται με την τέχνη, δείχνει απλώς το βαθμό στον οποίο παίρνουν για δεδομένη την έννοια της τέχνης που επιβάλλεται από το θρίαμβο του μοντερνισμού: όσο καλύτερη η τέχνη, τόσο πιο ανατρεπτική είναι ως προς τους παραδοσιακούς της στόχους. Και το μοντερνιστικό γούστο καλωσορίζει αυτή την απέριττη δραστηριότητα που μπορεί να καταναλωθεί, σχεδόν σε πείσμα του ίδιου, ως υψηλή τέχνη.

Ακόμη και το 19ο αιώνα, όταν η φωτογραφία καταφανώς είχε ανάγκη υπεράσπισης ως τέχνη, η γραμμή υπεράσπισης απείχε πολύ από το να είναι σταθερή. Τον ισχυρισμό της Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον, πως η φωτογραφία πληρεί τις προδιαγραφές της τέχνης επειδή, όπως η ζωγραφική, αναζητεί το όμορφο, διαδέχτηκε ο Γουαϊλντιανός ισχυρισμός του Χένρυ Πητς Ρόμπινσον, ότι η φωτογραφία είναι τέχνη γιατί μπορεί να ψεύδεται. Ο έπαινος του Άλβιν Λάγκτον Κόμπερν, στις αρχές του εικοστού αιώνα, προς τη φωτογραφία ως "την πιο μοντέρνα από τις τέχνες" γιατί είναι ένας γρήγορος, απρόσωπος τρόπος να βλέπει κανείς, ανταγωνιζόταν τον έπαινο του Γουέστον προς τη φωτογραφία ως νέο μέσο ατομικής εικαστικής δημιουργίας. Τις πρόσφατες δεκαετίες, η αντίληψη περί τέχνης έχει εξαντληθεί ως όργανο πολεμικής· πράγματι, ένα μεγάλο μέρος του κολοσσιαίου κύρους το οποίο έχει αποκτήσει η φωτογραφία ως τέχνη, προέρχεται από τη δηλωμένα αμφιλεγόμενη στάση της για το αν είναι τέχνη. Όταν οι φωτογράφοι τώρα αρνούνται ότι κάνουν έργα τέχνης, είναι γιατί πιστεύουν ότι κάνουν κάτι καλύτερο. Οι διαψεύσεις τους μας λένε περισσότερα για το βεβιασμένο καθεστώς κάθε αντίληψης για την τέχνη, παρά για το αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι.

Παρά τις προσπάθειες των σύγχρονων φωτογράφων να εξορκίσουν το φάντασμα της τέχνης, κάτι εξακολουθεί να πλανιέται. Όταν, για παράδειγμα, επαγγελματίες διατυπώνουν αντιρρήσεις για την εκτύπωση των φωτογραφιών τους μέχρι την κόψη της σελίδας, σε βιβλία ή σε περιοδικά, επικαλούνται ένα πρότυπο που κληρονομήθηκε από μια άλλη τέχνη: όπως οι πίνακες τοποθετούνται σε κάδρα, οι φωτογραφίες θα πρέπει να καδράρονται σε

λευκό χώρο. Ένα άλλο παράδειγμα: στην προτίμηση πολλών φωτογράφων εξακολουθούν να προηγούνται οι ασπρόμαυρες εικόνες, οι οποίες θεωρούνται πιο διακριτικές, πιο ωραίες από τις έγχρωμες – ή ίσως λιγότερο ηδονοβλεπτικές, συναισθηματικές ή ωμά ζωντανές. Η πραγματική όμως βάση αυτής της προτίμησης είναι, για άλλη μια φορά, μια έμμεση σύγκριση με τη ζωγραφική. Στην εισαγωγή του φωτογραφικού βιβλίου του *The Decisive Moment* (1952), ο Καρτιέ-Μπρεσσόν δικαιολόγησε την απροθυμία του να χρησιμοποιήσει το χρώμα, παραθέτοντας τεχνικούς περιορισμούς: την αργή ταχύτητα του έγχρωμου φιλμ η οποία μειώνει το βάθος πεδίου. Με τη γρήγορη εξέλιξη όμως στην τεχνολογία των έγχρωμων φιλμ τις τελευταίες δύο δεκαετίες, η οποία έκανε πραγματικότητα όλη την τονική λεπτότητα και τον υψηλό διαχωρισμό που θα επιθυμούσε κανείς, ο Καρτιέ-Μπρεσσόν έπρεπε να διασκευάσει την αιτιολογία του και τώρα υποστηρίζει ότι για τους φωτογράφους η αποποίηση του χρώματος είναι ζήτημα αρχής. Η εκδοχή του Καρτιέ-Μπρεσσόν για τον επίμονο μύθο σύμφωνα με τον οποίο – ακολουθώντας την εφεύρεση της κάμερας – η φωτογραφία και η ζωγραφική μοίρασαν τα χωράφια τους, είναι πως το χρώμα ανήκει στη ζωγραφική. Παραγγέλλει λοιπόν στους φωτογράφους να αντισταθούν στον πειρασμό και να τηρήσουν τη συμφωνία τους.

Αυτοί που ακόμη ασχολούνται με τον ορισμό της φωτογραφίας ως τέχνης πάντα προσπαθούν να κρατήσουν μια γραμμή. Αλλά είναι αδύνατο να κρατήσουν σταθερή γραμμή: κάθε απόπειρα περιορισμού της φωτογραφίας σε συγκεκριμένη θεματογραφία ή τεχνική, όσο καρποφόρα κι αν αποδειχτεί αυτή, είναι καταδικασμένη να αμφισβητηθεί και να καταρρεύσει. Γιατί από τη φύση της η φωτογραφία είναι ένας πολύμορφος τρόπος όρασης και, σε ταλαντούχα χέρια, ένα αλάθητο μέσο δημιουργίας. (Όπως παρατηρεί ο Τζων Σαρκόβσκι, "ένας επιδέξιος φωτογράφος μπορεί να φωτογραφήσει καλά οτιδήποτε".) Από εκεί ξεκινά και η παλιά διαμάχη με την τέχνη, που (μέχρι πρόσφατα) σήμαινε τα αποτελέσματα ενός τρόπου όρασης ο οποίος έχει εξαγνιστεί ή κάνει διακρίσεις και την ύπαρξη ενός δημιουργικού μέσου το οποίο καθοδηγείται από μέτρα που καθιστούν το γνήσιο επίτευγμα σπανιότητα. Είναι κατανοητό ότι οι φωτογράφοι έδειξαν διστακτικότητα να παρατήσουν την προσπάθεια να καθορίσουν σε πιο αυστηρή βάση ποια θεωρείται καλή φωτογραφία. Η ιστορία της φωτογραφίας έχει σημαδευτεί από μια σειρά δυαδικών αμφισβητήσεων – όπως της παρέμβασης στην εκτύπωση ως προς την καθαρή εκτύπωση, της πικτοριαλιστικής ως προς τη φωτογραφία ντοκουμέντο – η καθεμία από τις οποίες

είναι διαφορετική όψη της διαμάχης για τη σχέση της φωτογραφίας με την τέχνη: πόσο κοντά μπορεί να πλησιάσει διατηρώντας την αξίωσή της για απεριόριστες οπτικές κτήσεις. Τον τελευταίο καιρό διατυπωνόταν συχνά η άποψη πως αυτές οι αμφισβητήσεις είναι πλέον ξεπερασμένες, κάτι που υποδηλώνει πως η διαμάχη έχει ξεκαθαρίσει. Θεωρείται μάλλον απίθανο όμως να καταλαγιάσει ποτέ τελείως η υπεράσπιση της φωτογραφίας ως τέχνης. Όσο η φωτογραφία παραμένει όχι μόνο ένας αδηφάγος τρόπος όρασης, αλλά και ένας που έχει την ανάγκη να αξιώνει ότι είναι ιδιαίτερος, διακεκριμένος, οι φωτογράφοι θα εξακολουθούν να καταφεύγουν (αν και μόνο δόλια) στα περίχωρα της τέχνης τα οποία, παρότι βεβηλωμένα, διατηρούν το κύρος τους.

Οι φωτογράφοι που υποθέτουν πως παίρνοντας φωτογραφίες απομακρύνονται από τις φιλοδοξίες της τέχνης, όπως αυτές διευκρινίζονται στη ζωγραφική, μας θυμίζουν τους Αφηρημένους Εξπρεσσιονιστές ζωγράφους οι οποίοι νόμιζαν πως απομακρύνονταν από την τέχνη, ή την Τέχνη, με την πράξη της ζωγραφικής (δηλαδή, μεταχειριζόμενοι τον καμβά σαν πεδίο δράσης μάλλον παρά σαν αντικείμενο). Και μεγάλο μέρος από το κύρος που η φωτογραφία έχει πρόσφατα αποκτήσει ως τέχνη, βασίζεται στη σύγκλιση των ισχυρισμών της με αυτούς της πιο σύγχρονης ζωγραφικής και γλυπτικής.* Η φαινομενικά ακόρεστη όρεξη της δεκαετίας του '70 για φωτογραφία εκφράζει περισσότερα από την ευχαρίστηση της ανακάλυψης και εξερεύνησης μιας σχετικά αγνοημένης μορφής τέχνης· πολύς από το ζήλο της αντλείται από την επιθυμία να επαναβεβαιώσει την απόρριψη της αφηρημένης τέχνης που ήταν ένα από τα μηνύματα του ποπ γούστου τη δεκαετία του '60. Η επίδειξη όλο και μεγαλύτερης προσοχής στις φωτογραφίες ανακουφίζει τις ευαισθησίες που είναι είτε κουρασμένες είτε πρόθυμες να αποφύγουν την πνευματική κόπωση την οποία απαιτεί η αφηρημένη τέχνη. Η κλασσική μοντερνιστική ζωγραφική προϋποθέτει υψηλά καλλιεργημένες δεξιότητες όρασης και εξοικείωση με άλλα είδη τέχνης καθώς και με συγκεκριμένες αντιλήψεις για την ιστορία της τέχνης. Η φωτογραφία, όπως η ποπ αρτ,

---

** Οι ισχυρισμοί της φωτογραφίας είναι φυσικά πολύ παλαιότεροι. Για τη γνωστή πλέον πρακτική που υποκαθιστά την επαφή με την κατασκευή, τα έτοιμα αντικείμενα ή καταστάσεις με τα κατασκευασμένα (ή διασκευασμένα), την απόφαση με την προσπάθεια, το πρωτότυπο είναι η στιγμιαία τέχνη της φωτογραφίας με τη μεσολάβηση μιας μηχανής. Ήταν η φωτογραφία που κυκλοφόρησε πρώτη την ιδέα μιας τέχνης που θα παράγεται όχι με εγκυμοσύνη και γέννα αλλά με τυφλό ραντεβού (η θεωρία του "ραντεβού" του Ντυσάν). Οι επαγγελματίες φωτογράφοι όμως αισθάνονται πολύ λιγότερο ασφαλείς από τους επηρεασμένους από τον Ντυσάν σύγχρονούς τους των καταξιωμένων καλών τεχνών και γενικώς σπεύδουν να υποδείξουν ότι η απόφαση της στιγμής προϋποθέτει μακρά εκπαίδευση της ευαισθησίας και του ματιού και επιμένουν ότι το άκοπο της φωτογράφησης δεν καθιστά το φωτογράφο λιγότερο τεχνίτη από το ζωγράφο.*

διαβεβαιώνει τους θεατές ότι η τέχνη δεν είναι δύσκολη· φαίνεται να νοιάζεται περισσότερο για τα θέματα παρά για την τέχνη.

Η φωτογραφία είναι ο πιο επιτυχημένος φορέας μοντερνιστικού γούστου σε ποπ έκδοση, με το ζήλο τον οποίο επιδεικνύει για το διασυρμό της υψηλής κουλτούρας του παρελθόντος (εστιάζοντας σε σπασμένα πήλινα αντικείμενα, σκουπίδια, περίεργα πράγματα, χωρίς να αφήνει τίποτα απέξω)· με το ευσυνείδητο φλερτάρισμά της με τη χυδαιότητα· με τη στοργή της για το κιτς· την ικανότητά της να συμφιλιώνει τις αβαν–γκαρντ φιλοδοξίες με τις απολαβές της εμπορευματοποίησης· την ψευδοριζοσπαστική κηδεμονία της τέχνης ως αντιδραστική, ελιτίστικη, σνομπ, ανειλικρινή, τεχνητή, χωρίς επαφή με τις πλατιές αλήθειες της καθημερινής ζωής· τη μεταμόρφωση της τέχνης από μέρους της σε πολιτιστικό ντοκουμέντο. Την ίδια στιγμή, η φωτογραφία έχει σταδιακά αποκτήσει όλες τις αγωνίες και την αυτοεπίγνωση μιας κλασσικής μοντερνιστικής τέχνης. Πολλοί επαγγελματίες εκφράζουν πλέον την ανησυχία ότι αυτή η λαϊκιστική στρατηγική έχει παρατραβήξει και ότι το κοινό θα ξεχάσει πως η φωτογραφία είναι, σε τελική ανάλυση, μια ευγενής και υψηλή δραστηριότητα –με λίγα λόγια, μια τέχνη. Γιατί η μοντερνιστική προώθηση της ναΐβ τέχνης πάντα κρύβει έναν μπαλλαντέρ: κάποιος πρέπει να συνεχίσει να τιμά την κρυφή αξίωσή της για πνευματική καλλιέργεια.

◗ Δεν μπορεί να είναι σύμπτωση ότι ακριβώς την εποχή που οι φωτογράφοι σταμάτησαν να συζητούν αν η φωτογραφία είναι τέχνη, αυτή αναγνωρίστηκε ως τέτοια από το ευρύτερο κοινό και εισήλθε ορμητικά στο μουσείο. Η νομιμοποίηση της φωτογραφίας ως τέχνης από το μουσείο είναι η τελική νίκη μιας εκστρατείας που κράτησε έναν αιώνα και εξαπολύθηκε από το μοντερνιστικό γούστο, με σκοπό έναν ορισμό της τέχνης με ανοιχτά άκρα και με τη φωτογραφία να προσφέρει πολύ πιο κατάλληλο έδαφος από τη ζωγραφική για μια τέτοια προσπάθεια. Γιατί η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στον ερασιτέχνη και τον επαγγελματία, τον πρωτόγονο και τον καλλιεργημένο, δεν είναι απλώς δυσκολότερο να χαραχτεί με τη φωτογραφία απ' ότι με τη ζωγραφική –δεν φαίνεται να έχει νόημα. Ναΐβ, εμπορική ή καθαρά ωφελιμιστική, η φωτογραφία δεν είναι διαφορετική ως είδος από τη φωτογραφία όπως αυτή ασκείται από τους πιο προικισμένους επαγγελματίες: υπάρχουν φωτογραφίες τραβηγμένες από ανώνυμους ερασιτέχνες που είναι το ίδιο ενδιαφέρουσες, φορμαλιστικά περίπλοκες και αντιπροσωπευ-

τικές των χαρακτηριστικών δυνάμεων της φωτογραφίας με ένα έργο του Στήγκλιτζ ή του Έβανς.

Ότι όλα τα διαφορετικά είδη φωτογραφίας σχηματίζουν μια συνεχή και αλληλένδετη παράδοση αποτελεί την τρομακτική αρχικά, τώρα πλέον προφανή, υπόθεση που κρύβεται πίσω από το σύγχρονο φωτογραφικό γούστο και που προκρίνει την ατελείωτη επέκταση αυτού του γούστου. Η υπόθεση αυτή φάνηκε να πείθει μόνο όταν η φωτογραφία υιοθετήθηκε από επιμελητές και ιστορικούς και άρχισε να εκτίθεται τακτικά σε μουσεία και γκαλερί. Η καριέρα της φωτογραφίας στο μουσείο δεν επιβραβεύει κάποια συγκεκριμένη τεχνοτροπία· περισσότερο παρουσιάζει τη φωτογραφία ως μια συλλογή από ταυτόχρονες προθέσεις και τεχνοτροπίες, που μπορεί να είναι διαφορετικές αλλά δεν φαίνονται να αντιφάσκουν με κανέναν τρόπο. Ενώ όμως η εξέλιξη αυτή γνώρισε τεράστια επιτυχία από το κοινό, η ανταπόκριση των φωτογράφων υπήρξε ανάμικτη. Καλωσορίζοντας τη νομιμοποίηση της φωτογραφίας, πολλοί από αυτούς αισθάνονται να απειλούνται όταν οι πιο φιλόδοξες φωτογραφίες αναλύονται ως φυσική συνέχεια εικόνων *όλων* των ειδών, από φωτοδημοσιογραφία μέχρι επιστημονική φωτογραφία και οικογενειακά στιγμιότυπα –διατυπώνοντας την κατηγορία ότι αυτό μειώνει τη φωτογραφία σε κάτι κοινότοπο, χυδαίο, μια δεξιότητα και μόνο.

Το πραγματικό πρόβλημα το οποίο δημιουργείται με την είσοδο φωτογραφιών που εξυπηρετούν κάποια λειτουργία, που έχουν τραβηχτεί για κάποιον πρακτικό σκοπό, κατόπιν εμπορικής παραγγελίας ή σαν ενθύμια, στο κύριο ρεύμα φωτογραφικών επιτευγμάτων, δεν είναι ότι υποβιβάζεται η φωτογραφία, θεωρούμενη ως τέχνη, αλλά ότι η διεργασία έρχεται σε αντίθεση με τη φύση των περισσότερων φωτογραφιών. Στις περισσότερες χρήσεις της κάμερας κυριαρχεί η ναΐβ ή η περιγραφική λειτουργία της φωτογραφίας. Όταν ιδωθούν όμως στο καινούργιο τους πλαίσιο, το μουσείο ή την γκαλερί, οι φωτογραφίες παύουν να "αφορούν" τα θέματά τους με τον ίδιο άμεσο ή πρωταρχικό τρόπο· γίνονται μελέτες των δυνατοτήτων της φωτογραφίας. Η υιοθεσία της φωτογραφίας από το μουσείο κάνει τη φωτογραφία την ίδια να φαίνεται προβληματική, μ' έναν τρόπο που γίνεται αντιληπτός μόνο από ένα μικρό αριθμό συνειδητοποιημένων φωτογράφων, των οποίων το έργο ασχολείται ακριβώς με την αμφισβήτηση της ικανότητας της κάμερας να συλλάβει την πραγματικότητα. Οι εκλεκτικές συλλογές μουσείων ενισχύουν την αυθαιρεσία, την υποκειμενικότητα όλων των φωτογραφιών, συμπεριλαμβανομένων και των πιο άμεσα περιγραφικών.

Η παρουσίαση εκθέσεων φωτογραφίας έχει γίνει το ίδιο χαρακτηριστική μουσειακή δραστηριότητα με την ανάρτηση ατομικών εκθέσεων ζωγραφικής. Ο φωτογράφος όμως δεν είναι ζωγράφος, αφού ο ρόλος του φωτογράφου στις περισσότερες σοβαρές φωτογραφήσεις είναι περιορισμένος και ουσιαστικά ανύπαρκτος σε όλες τις συνηθισμένες φωτογραφικές χρήσεις. Όταν σεβόμαστε το θέμα το οποίο φωτογραφήθηκε, περιμένουμε από το φωτογράφο να είναι μια εξαιρετικά διακριτική παρουσία. Έτσι, η μεγάλη επιτυχία της φωτοδημοσιογραφίας βρίσκεται στη δυσκολία να διακρίνουμε το έργο ενός πολύ καλού φωτογράφου από αυτό ενός άλλου, εκτός από το ενδεχόμενο αυτός ή αυτή να έχει μονοπωλήσει ένα συγκεκριμένο θέμα. Αυτές οι φωτογραφίες αντλούν τη δύναμή τους από το ότι είναι εικόνες (ή αντίγραφα) του κόσμου, όχι της συνείδησης ενός μεμονωμένου καλλιτέχνη. Και στη μεγάλη πλειοψηφία των φωτογραφιών που τραβιούνται – για επιστημονικούς και βιομηχανικούς σκοπούς, από τον τύπο, το στρατό και την αστυνομία, από οικογένειες – κάθε ίχνος προσωπικής όρασης οποιουδήποτε στέκεται πίσω από την κάμερα, παρεμβάλλεται στην πρωταρχική απαίτηση της φωτογραφίας: να καταγράψει, να διαγνώσει, να κατατοπίσει.

Φαίνεται λογικό να φέρει ένας πίνακας υπογραφή, αλλά όχι και μια φωτογραφία (ή αν φέρει, φαίνεται κακόγουστο). Η ίδια η φύση της φωτογραφίας υπονοεί μια αμφιλεγόμενη σχέση με το φωτογράφο ως *auteur*· και όσο μεγαλύτερο και πολυποίκιλο το έργο που δημιουργείται από έναν ταλαντούχο φωτογράφο, τόσο περισσότερο φαίνεται να αποκτά μια συλλογική παρά ατομική ταυτότητα. Πολλές από τις δημοσιευμένες φωτογραφίες των μεγαλύτερων ονομάτων της φωτογραφίας φαίνονται ως έργα που θα μπορούσαν να είχαν γίνει από έναν άλλο προικισμένο φωτογράφο της ίδιας περιόδου. Χρειάζεται να είναι κάτι φορμαλιστικά εξεζητημένο (σαν τα σολαριζασιόν του Τοντ Γουώκερ ή τις αφηγηματικές φωτογραφικές σειρές του Ντουέην Μάικαλς) ή μια θεματική μανία (όπως του Ήκινς με το ανδρικό γυμνό ή του Λάφλιν με τον Παλιό Νότο), για να αναγνωρίζεται η δουλειά εύκολα. Γιατί όταν οι φωτογράφοι δεν οριοθετούν οι ίδιοι το έργο τους, αυτό δεν είναι εξίσου ολοκληρωμένο με ένα αντίστοιχα ποικίλο έργο κάποιας άλλης μορφής τέχνης. Ακόμη και σε περιπτώσεις καλλιτεχνών των οποίων η καριέρα παρουσίαζε τα πιο ευδιάκριτα άλματα περιόδων και τεχνοτροπιών – σκεφτείτε τον Πικάσσο, τον Στραβίνσκυ – μπορεί κανείς να αντιληφθεί την ενότητα των ανησυχιών που υπερβαίνει αυτά τα άλματα και να δει (αναδρομικά) την εσωτερική σχέση της μιας περιόδου με την άλλη. Αν κάποιος γνωρίζει το σύνολο του έργου του, μπορεί να αντιληφθεί πώς είναι δυνατόν

ο ίδιος συνθέτης να έχει γράψει το *Le Sacre du Printemps*, το Dumbarton Oak Concerto και τα τελευταία νεο–Σενμπεργκιανά έργα· το χέρι του Στραβίνσκυ αναγνωρίζεται πίσω από όλες αυτές τις συνθέσεις. Δεν υπάρχει όμως εσωτερική μαρτυρία που να συγκροτεί τις μελέτες κίνησης ανθρώπων και ζώων, τα ντοκουμέντα με τα οποία επέστρεψαν οι φωτογραφικές αποστολές από την Κεντρική Αμερική, τις χρηματοδοτημένες από την κυβέρνηση επισκοπήσεις της Αλάσκας και του Γιοζεμάιτ και τις σειρές "Σύννεφα" και "Δέντρα", σε έργο ενός συγκεκριμένου φωτογράφου (ουσιαστικά ενός από τους πιο ενδιαφέροντες και αυθεντικούς φωτογράφους). Ακόμη κι αν κάποιος γνωρίζει ότι όλες έχουν γίνει από τον Μούημπριτζ, πάλι δεν μπορεί να συσχετίσει αυτές τις σειρές φωτογραφιών μεταξύ τους (αν και κάθε σειρά έχει συνοχή και ευδιάκριτη τεχνοτροπία), περισσότερο από όσο θα μπορούσε κανείς να συνδέσει τον τρόπο με τον οποίο ο Ατζέ φωτογράφιζε δέντρα με τον τρόπο που φωτογράφιζε παρισινές βιτρίνες ή να συνδέσει τα προπολεμικά πορτραίτα Πολωνών Εβραίων του Ρόμαν Βίσνιακ με τις επιστημονικές μικροφωτογραφίες που έκανε από το 1945 και μετά. Στη φωτογραφία η θεματογραφία πάντοτε επιβάλλεται και διαφορετικά θέματα δημιουργούν αγεφύρωτα χάσματα ανάμεσα σε μία περίοδο ενός ογκώδους έργου και σε μία άλλη, παραμερίζοντας την υπογραφή.

Πράγματι, η ίδια η παρουσία ενός συμπαγούς φωτογραφικού ύφους – σκεφτείτε το άσπρο φόντο και τον επίπεδο φωτισμό των πορτραίτων του Άβεντον, τις ξεχωριστές γκριζάιγ μελέτες παρισινών δρόμων του Ατζέ – φαίνεται να υπονοεί την ύπαρξη ενοποιημένου υλικού. Και η θεματογραφία φαίνεται να κατέχει το μεγαλύτερο μέρος στη διαμόρφωση των προτιμήσεων του θεατή. Ακόμη κι αν οι φωτογραφίες απομονωθούν από το πρακτικό πλαίσιο στο οποίο έχουν αρχικά δημιουργηθεί και αντιμετωπιστούν ως έργα τέχνης, το να προτιμήσει κάποιος μια φωτογραφία από μία άλλη σπανίως σημαίνει μόνο ότι η φωτογραφία επισήμως κρίνεται ως καλύτερη· σχεδόν πάντα σημαίνει – όπως και σε περισσότερο τυχαίους τρόπους κοιτάγματος – ότι ο θεατής προτιμά αυτή τη διάθεση, ή σέβεται αυτή την πρόθεση, ή κεντρίζεται από (ή νιώθει νοσταλγία για) αυτό το θέμα. Οι φορμαλιστικές προσεγγίσεις της φωτογραφίας δεν ευθύνονται για τη δύναμη αυτού που φωτογραφήθηκε και τον τρόπο με τον οποίο η χρονική και πολιτιστική απόσταση από τη φωτογραφία αυξάνουν το ενδιαφέρον μας.

Παρ' όλ' αυτά φαίνεται λογικό ότι το σύγχρονο φωτογραφικό γούστο έχει πάρει μια πολύ φορμαλιστική κατεύθυνση. Αν και το φυσικό ή ναΐβ καθεστώς της θεματογραφίας στη φωτογραφία είναι ασφαλέστερο από ο-

ποιαδήποτε άλλη αναπαραστατική τέχνη, ο ίδιος ο πλουραλισμός περιστάσεων που οι φωτογραφίες βλέπονται περιπλέκει και τελικά εξασθενίζει τα πρωτεία της θεματογραφίας. Η σύγκρουση συμφερόντων μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας, μεταξύ επίδειξης και υπόθεσης, παραμένει ανοιχτή. Ενώ η εγκυρότητα μιας φωτογραφίας θα εξαρτάται πάντοτε από τη σχέση με το θέμα (ότι είναι η φωτογραφία *κάποιου* πράγματος), όλοι οι ισχυρισμοί για την αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως τέχνης πρέπει να δίνουν έμφαση στην υποκειμενικότητα της όρασης. Στο βάθος κάθε αισθητικής εκτίμησης φωτογραφιών υπάρχει κάτι το διφορούμενο· και αυτό εξηγεί τον χρόνια αμυντικό και υπερβολικά ευμετάβλητο χαρακτήρα του φωτογραφικού γούστου.

Για ένα σύντομο διάστημα –ας πούμε από τον Στήγκλιτζ μέχρι τη βασιλεία του Γουέστον– φάνηκε να συγκροτείται μια ξεκάθαρη άποψη για την αξιολόγηση των φωτογραφιών: αψεγάδιαστος φωτισμός, δεξιότητα στη σύνθεση, θεματική σαφήνεια, ακρίβεια εστίασης, τελειότητα στην ποιότητα της εκτύπωσης. Αυτή η θέση όμως, η οποία γενικώς θεωρείται Γουεστονική –ουσιαστικά πρόκειται για τεχνικά κριτήρια που αφορούν το πότε μια φωτογραφία είναι καλή– είναι πλέον χρεωκοπημένη. (Η αποδοκιμαστική κρίση του Γουέστον για τον μεγάλο Ατζέ ως "όχι επιδέξιο τεχνικό" δείχνει τα όριά της.) Ποια θέση αντικατέστησε αυτήν του Γουέστον; Μία πολύ πιο περιεκτική, με κριτήρια που μετατοπίζουν το επίκεντρο της κρίσης από τη μεμονωμένη φωτογραφία, στη φωτογραφία η οποία θεωρείται υπόδειγμα "φωτογραφικής ματιάς". Αυτό που εννοείται με τον όρο φωτογραφική ματιά δεν εξαιρεί τη δουλειά του Γουέστον, αλλά περιλαμβάνει και έναν μεγάλο αριθμό από ανώνυμες, αποζάριστες, ακατέργαστα φωτισμένες, με ασύμμετρη σύνθεση φωτογραφίες, οι οποίες πριν απορρίπτονταν για την έλλειψη σύνθεσης. Η καινούργια θέση σκοπεύει να απελευθερώσει τη φωτογραφία ως τέχνη από τις καταπιεστικές προδιαγραφές της τεχνικής τελειότητας· να απελευθερώσει τη φωτογραφία από την ομορφιά επίσης. Δημιουργεί τη δυνατότητα ενός παγκόσμιου γούστου, στο οποίο κανένα θέμα (ή απουσία θέματος), καμία τεχνική (ή απουσία τεχνικής) δεν θα αποκλείει μια φωτογραφία.

Ενώ όλα βασικά τα θέματα αποτελούν ικανές προφάσεις για να εξασκηθεί το φωτογραφικό μάτι, η πεποίθηση που κερδίζει έδαφος είναι ότι το φωτογραφικό μάτι βλέπει καθαρότερα τα ασυνήθιστα ή τετριμμένα θέματα. Υπάρχουν θέματα που επιλέγονται επειδή είναι βαρετά ή κοινότοπα.

Επειδή είμαστε αδιάφοροι σ' αυτά, αναδεικνύουν με τον καλύτερο τρόπο την ικανότητα της κάμερας να "δει". Όταν δόθηκε στον Ίρβινγκ Πεν, γνωστό από φωτογραφίες τροφών και διασημοτήτων για περιοδικά μόδας και διαφημιστικές εταιρίες, ο χώρος για μια έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1975, αυτό που παρουσίασε ήταν μια σειρά κλόουζ–απ από γόπες τσιγάρων. "Θα μπορούσε να μαντέψει κανείς", σχολίασε ο διευθυντής του Τμήματος Φωτογραφίας του μουσείου, Τζων Σαρκόβσκι, "ότι (ο Πεν) σπανίως επιδεικνύει επιπόλαιο μόνο ενδιαφέρον για τα φαινομενικά θέματα των φωτογραφιών του". Γράφοντας για κάποιον άλλο φωτογράφο, ο Σαρκόβσκι επιδοκιμάζει αυτό που "εκμαιεύεται από τη θεματογραφία", το οποίο είναι "βαθύτατα κοινότοπο". Η υιοθεσία της φωτογραφίας από το μουσείο συνδέεται πλέον στενά μ' αυτές τις σημαντικές μοντερνιστικές επάρσεις: το "φαινομενικό θέμα" και το "βαθύτατα κοινότοπο". Αυτή η προσέγγιση όμως δεν περιορίζει μόνο τη σημασία της θεματογραφίας· χαλαρώνει επίσης τη σχέση της φωτογραφίας με τον μεμονωμένο φωτογράφο. Το φωτογραφικό μάτι σίγουρα δεν απεικονίζεται εξαντλητικά στις πολλές ατομικές και αναδρομικές εκθέσεις τις οποίες ανεβάζουν τώρα τα μουσεία. Για να νομιμοποιηθεί ως τέχνη, η φωτογραφία πρέπει να καλλιεργήσει την αντίληψη του φωτογράφου ως *auteur* και τη θεώρηση πως όλες οι φωτογραφίες του ίδιου φωτογράφου συγκροτούν ενιαίο όγκο έργου. Αυτές οι αντιλήψεις είναι ευκολότερο να εφαρμοστούν σε μερικούς φωτογράφους απ' ότι σε άλλους. Μοιάζουν να βρίσκουν περισσότερο εφαρμογή, για παράδειγμα, στον Μαν Ραίη, του οποίου το ύφος και οι προθέσεις δρασκελίζουν τα φωτογραφικά και ζωγραφικά μέτρα, παρά στον Στάιχεν του οποίου το έργο περιλαμβάνει αφαιρέσεις, πορτραίτα, διαφημίσεις καταναλωτικών αγαθών, φωτογραφίες μόδας και εναέριες αναγνωριστικές φωτογραφίες (οι οποίες έχουν τραβηχτεί στη διάρκεια της στρατιωτικής του καριέρας στους δύο παγκόσμιους πολέμους). Αλλά τα μηνύματα που μια φωτογραφία αποκτά όταν αντιμετωπίζεται ως μέρος ενός συγκεκριμένου όγκου δουλειάς, δεν είναι το κύριο ζητούμενο όταν κριτήριο είναι το φωτογραφικό μάτι. Μια τέτοια προσέγγιση ευνοεί περισσότερο τα καινούργια μηνύματα που οποιαδήποτε εικόνα αποκτά όταν παρατίθεται – σε ιδεώδεις ανθολογίες, σε βιβλία ή σε τοίχους μουσείων – με τη δουλειά άλλων φωτογράφων.

Ανθολογίες αυτού του είδους επιδιώκουν να εκπαιδεύσουν το γούστο γενικώς σε ό,τι αφορά τη φωτογραφία· διδάσκουν μια μορφή όρασης που κάνει όλα τα θέματα ισοδύναμα. Όταν ο Σαρκόβσκι περιγράφει βενζινάδικα, άδειες τραπεζαρίες και άλλα κενά θέματα ως "σχηματισμούς τυχαίων

γεγονότων στην υπηρεσία της φαντασίας (του φωτογράφου)", αυτό που στην πραγματικότητα εννοεί είναι πως αυτά τα θέματα είναι ιδανικά για τη φωτογραφική μηχανή. Τα φαινομενικά φορμαλιστικά, ουδέτερα κριτήρια φωτογραφικής όρασης αποτελούν ισχυρά σχόλια για τα θέματα και τις τεχνοτροπίες. Η επανεκτίμηση των ναΐβ ή τυχαίων φωτογραφιών του 19ου αιώνα, ειδικά αυτών που τραβήχτηκαν σαν ταπεινές καταγραφές, οφείλεται εν μέρει στο ύφος οξείας εστίασης που είχαν – μια παιδαγωγική διόρθωση στην "πικτοριαλιστική" απαλή εστίαση η οποία, από την Κάμερον μέχρι τον Στήγκλιτζ, συνδέθηκε με την αξίωση της φωτογραφίας να θεωρείται τέχνη. Οι προδιαγραφές του φωτογραφικού ματιού όμως δεν υπονοούν αταλάντευτη προσήλωση στην οξεία εστίαση. Όταν η σοβαρή φωτογραφία θα έχει εξαγνιστεί από ξεπερασμένες σχέσεις με την τέχνη και το χαριτωμένο, θα υπάρχει στο φωτογραφικό γούστο πολύς χώρος για πικτοριαλιστική φωτογραφία, αφαίρεση, ευγενή θέματα, περισσότερο απ' ότι για γόπες τσιγάρων, βενζινάδικα και γυρισμένες πλάτες.

◗ Η γλώσσα στην οποία αξιολογούνται γενικώς οι φωτογραφίες είναι φτωχή. Μερικές φορές είναι παρασιτική στο λεξιλόγιο της ζωγραφικής: σύνθεση, φως και ούτω καθεξής. Πιο συχνά αποτελείται από ένα ασαφέστατο είδος κρίσεων, όπως όταν επαινούνται φωτογραφίες ως λεπτές ή ενδιαφέρουσες, ισχυρές, πολύπλοκες, απλές ή – μία προσφιλής έκφραση – απατηλά απλές.

Ο λόγος που η γλώσσα είναι φτωχή δεν είναι τυχαίος: για παράδειγμα, η απουσία πλούσιας παράδοσης φωτογραφικής κριτικής. Είναι κάτι έμφυτο στην ίδια τη φωτογραφία όταν αντιμετωπίζεται ως τέχνη. Η φωτογραφία προτείνει μια διεργασία της φαντασίας και κάνει μια έκκληση στο γούστο, που διαφέρουν αρκετά από αυτά της ζωγραφικής (τουλάχιστον με την παραδοσιακή τους θεώρηση). Πράγματι, η διαφορά ανάμεσα σε μια καλή και μια κακή φωτογραφία δεν είναι καθόλου ίδια με τη διαφορά ανάμεσα σ' έναν καλό και έναν κακό πίνακα. Τα μέτρα αισθητικής αξιολόγησης που έχουν αναπτυχθεί στη ζωγραφική στηρίζονται σε κριτήρια αυθεντικότητας (και απομίμησης) και δεξιότητας – κριτήρια τα οποία στη φωτογραφία είναι περισσότερο ανεκτικά ή απλώς δεν υπάρχουν. Και ενώ το έργο του *connoisseur* στη ζωγραφική απαράλλαχτα αποφαίνεται την οργανική σχέση ενός πίνακα με έναν προσωπικό όγκο δουλειάς που διατηρεί τη δική του ακεραιότητα, καθώς και με σχολές και εικονογραφικές παραδόσεις, στη φωτογραφία ένας μεγάλος προσωπικός όγκος δουλειάς

δεν έχει αναγκαστικά εσωτερική συνοχή ύφους και η σχέση ενός συγκεκριμένου φωτογράφου με σχολές φωτογραφίας είναι πολύ περισσότερο επιφανειακή υπόθεση.

Ένα κριτήριο αξιολόγησης το οποίο η ζωγραφική και η φωτογραφία μοιράζονται από κοινού είναι η νεωτεριστικότητα· και οι πίνακες και οι φωτογραφίες συχνά αποκτούν αξία επειδή επιβάλλουν νέες φορμαλιστικές διατάξεις ή αλλαγές στην εικαστική γλώσσα. Ένα άλλο κριτήριο που μπορούν να μοιραστούν είναι η ποιότητα της παρουσίας, την οποία ο Γουώλτερ Μπέντζαμεν θεωρούσε το καθοριστικό χαρακτηριστικό ενός έργου τέχνης. Ο Μπέντζαμεν σκέφτηκε ότι μια φωτογραφία, εφόσον είναι ένα αντικείμενο που αναπαράγεται μηχανικά, δεν μπορεί να έχει γνήσια παρουσία. Θα μπορούσε να αντιταχθεί όμως, ότι η ίδια κατάσταση η οποία προσδιορίζει το φωτογραφικό γούστο τώρα, η έκθεση της σε μουσεία και γκαλερί, έχει αποκαλύψει ότι οι φωτογραφίες κατέχουν ένα είδος αυθεντικότητας. Ακόμη περισσότερο, αν και καμία φωτογραφία δεν αποτελεί πρωτότυπο με την έννοια που ο πίνακας πάντα αποτελεί, υπάρχει μεγάλη ποιοτική διαφορά ανάμεσα σ' αυτά που θα μπορούσαν να ονομαστούν πρωτότυπα – εκτυπώσεις οι οποίες έχουν γίνει από το πρωτότυπο αρνητικό την εποχή που τραβήχτηκε η φωτογραφία (δηλαδή την ίδια ιστορική στιγμή στην τεχνολογική εξέλιξη της φωτογραφίας) – και σε μεταγενέστερες γενιές της ίδιας φωτογραφίας. (Αυτό που οι περισσότεροι άνθρωποι γνωρίζουν από διάσημες φωτογραφίες – σε βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά και ούτω καθεξής – είναι φωτογραφίες φωτογραφιών· τα πρωτότυπα, που είναι πιθανό να δει κανείς σ' ένα μουσείο ή σε μία γκαλερί, προσφέρουν οπτικές απολαύσεις που δεν αναπαράγονται.) Το αποτέλεσμα της μηχανικής αναπαραγωγής, λέει ο Μπέντζαμεν, είναι να "τοποθετήσει το αντίγραφο του πρωτότυπου σε καταστάσεις που θα ήταν απρόσιτες για το ίδιο το πρωτότυπο". Αλλά στο βαθμό που ένας Τζιόττο, για παράδειγμα, μπορεί να θεωρηθεί ότι διατηρεί ακόμη μία αύρα όταν εκτίθεται μουσειακά, όπου και αυτός επίσης έχει παραμορφωθεί από το αρχικό του πλαίσιο και, όπως η φωτογραφία, "συναντά το θεατή στη μέση της απόστασης" (με την αυστηρότερη έννοια της αντίληψης του Μπέντζαμεν για την αύρα, δεν τον συναντά), στον ίδιο βαθμό μια φωτογραφία του Ατζέ τυπωμένη στο φωτογραφικό χαρτί που χρησιμοποιούσε τότε και το οποίο δεν υπάρχει πια, μπορεί επίσης να θεωρηθεί πως διαθέτει μια αύρα.

Η πραγματική διαφορά ανάμεσα στην αύρα την οποία μπορούν να έχουν μια φωτογραφία και ένας πίνακας βρίσκεται στη διαφορετική σχέση ως

προς το χρόνο. Οι λεηλασίες του χρόνου τείνουν να δουλεύουν σε βάρος των πινάκων. Ένα μέρος όμως του εγγενούς ενδιαφέροντος των φωτογραφιών και μείζων πηγή της αισθητικής τους αξίας, είναι ακριβώς οι μετασχηματισμοί τους οποίους ο χρόνος κατεργάζεται σε βάρος τους, ο τρόπος με τον οποίο διαφεύγουν τις προθέσεις των δημιουργών τους. Αν ο χρόνος που μεσολαβεί είναι αρκετός, πολλές φωτογραφίες αποκτούν αύρα. (Το γεγονός ότι οι έγχρωμες και οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες δεν γερνάνε με τον ίδιο τρόπο ίσως εν μέρει εξηγεί την περιθωριακή θέση την οποία το χρώμα, μέχρι πολύ πρόσφατα, κατείχε στο σοβαρό φωτογραφικό γούστο. Η ψυχρή οικειότητα του χρώματος φαίνεται να διαφυλάσσει τη φωτογραφία από τον κίνδυνο της φθοράς.) Γιατί ενώ οι πίνακες ή τα ποιήματα δεν γίνονται καλύτερα, πιο ελκυστικά, απλώς και μόνο επειδή είναι παλαιότερα, όλες οι φωτογραφίες είναι ενδιαφέρουσες, ίσως και συγκινητικές όταν είναι αρκετά παλιές. Δεν είναι τελείως λάθος να πει κανείς ότι δεν υπάρχει τέτοιο πράγμα όπως κακή φωτογραφία – μόνο λιγότερο ενδιαφέρουσα, λιγότερο σχετική, λιγότερο μυστηριώδης. Η υιοθεσία της φωτογραφίας από το μουσείο επιταχύνει απλώς τη διεργασία την οποία ο χρόνος θα προκαλέσει έτσι κι αλλιώς: να καταστήσει όλα τα έργα πολύτιμα.

Ο ρόλος του μουσείου στο σχηματισμό σύγχρονου φωτογραφικού γούστου δεν μπορεί να υπερεκτιμηθεί. Τα μουσεία κατά κύριο λόγο δεν αυθαιρετούν στο ποιες φωτογραφίες είναι καλές ή κακές, όσο προτείνουν καινούργιες συνθήκες για να κοιτάξει κανείς όλες τις φωτογραφίες. Αυτή η διαδικασία, ενώ φαίνεται να δημιουργεί μέτρα αξιολόγησης, στην ουσία τα καταργεί. Το μουσείο δεν μπορεί να θεωρηθεί πως έχει δημιουργήσει έναν ασφαλή οδηγό για το φωτογραφικό έργο του παρελθόντος, όπως έχει κάνει με τη ζωγραφική. Ακόμη και όταν φαίνεται να υποστηρίζει ένα συγκεκριμένο φωτογραφικό γούστο, το μουσείο υποσκάπτει την ίδια την ιδέα της δημιουργίας ενός μέτρου για το γούστο. Ο ρόλος του είναι να δείξει ότι δεν υπάρχουν παγιωμένα μέτρα αξιολόγησης, ότι δεν υπάρχει κανονική παράδοση. Κάτω από τις φροντίδες του μουσείου η ίδια η ιδέα μιας κανονικής παράδοσης φαίνεται να περιττεύει.

Αυτό που κρατάει τη Μεγάλη Παράδοση της φωτογραφίας πάντα σε εξέλιξη, σε διαρκή αναβρασμό, δεν είναι ότι η φωτογραφία είναι καινούργια τέχνη και άρα κάπως ανασφαλής – αυτό προκύπτει από το φωτογραφικό γούστο. Στη φωτογραφία η ανακάλυψη ανακυκλώνεται με πιο γρήγορο ρυθμό απ' ότι σε οποιαδήποτε άλλη τέχνη. Επεξηγώντας το νόμο περί γούστου, που σχηματοποιήθηκε οριστικά από τον Τ.Σ. Έλιοτ, σύμφωνα με τον οποίο κάθε

σημαντικό νέο έργο υποχρεωτικά επηρεάζει την αντίληψή μας για την κληρονομιά του παρελθόντος, οι καινούργιες φωτογραφίες μεταβάλλουν τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τις φωτογραφίες του παρελθόντος. (Για παράδειγμα, το έργο της Άρμπους έχει διευκολύνει την εκτίμηση του μεγαλείου του έργου του Χάιν, ενός άλλου φωτογράφου αφοσιωμένου στην απεικόνιση της αδιαπέραστης αξιοπρέπειας των θυμάτων.) Οι ταλαντεύσεις όμως του σύγχρονου φωτογραφικού γούστου δεν αντανακλούν μόνο τέτοιες συνεκτικές και εξελικτικές διαδικασίες επανεκτίμησης μέσω των οποίων τα συμπληρωματικά αλληλοενισχύονται. Αυτό το οποίο εκφράζουν πιο απλά είναι η συμπληρωματικότητα αντιθετικών τεχνοτροπιών και θεμάτων.

Για αρκετές δεκαετίες στην αμερικανική φωτογραφία κυριαρχούσε μια αντίδραση ενάντια στον "Γουεστονισμό" – δηλαδή ενάντια στη φωτογραφία στοχασμό, τη φωτογραφία η οποία θεωρούνταν αυτόνομη οπτική εξερεύνηση του κόσμου χωρίς φανερό κοινωνικό μήνυμα. Η τεχνική τελειότητα των φωτογραφιών του Γουέστον, οι υπολογισμένες ομορφιές του Γουάιτ και του Σίσκιντ, οι ποιητικές κατασκευές του Ζόμμερ, οι σίγουρες για τον εαυτό τους ειρωνείες του Καρτιέ-Μπρεσσόν – όλα αυτά έχουν αμφισβητηθεί από τη φωτογραφία η οποία τουλάχιστον δηλώνεται ως περισσότερο ναΐβ, περισσότερο άμεση· που είναι διστακτική, ακόμη και αδέξια. Το φωτογραφικό γούστο όμως δεν είναι τόσο γραμμικό. Με τις σύγχρονες δεσμεύσεις προς την ανεπίσημη φωτογραφία και το κοινωνικό ντοκουμέντο να βρίσκονται σε πλήρη ισχύ, μία αισθητή αναβίωση του Γουέστον συμβαίνει αυτή την εποχή – καθώς με την πάροδο του χρόνου η δουλειά του δεν δείχνει πια αιώνια· με την ευρύτερη δε έννοια απλοϊκότητας με την οποία λειτουργεί το φωτογραφικό γούστο, το έργο του Γουέστον δείχνει επίσης απλοϊκό.

Τελικά, δεν υπάρχει λόγος να εξαιρεθεί κανένας φωτογράφος από τον κανόνα. Αυτήν ακριβώς την εποχή αναβιώνουν σε μικρή κλίμακα πικτοριαλιστές αγνοημένοι πολύν καιρό, όπως οι Όσκαρ Γκούσταβ Ρέιλαντερ, Χένρυ Πητς Ρόμπινσον και Ρομπέρ Ντεμασύ. Καθώς η φωτογραφία παίρνει ολόκληρο τον κόσμο ως θέμα, υπάρχει χώρος για κάθε είδος γούστου. Το φιλολογικό γούστο εξαιρεί: η επιτυχία του μοντερνιστικού κινήματος στην ποίηση εξύψωσε τον Ντον αλλά εκμηδένισε τον Ντράυντεν. Στη λογοτεχνία, μπορεί να είναι κανείς εκλεκτικός μέχρι ένα σημείο, δεν γίνεται όμως να του αρέσουν τα πάντα. Στη φωτογραφία, ο εκλεκτικισμός δεν έχει όρια. Οι λιτές φωτογραφίες του 1870, από εγκαταλειμμένα παιδιά τα οποία είχαν εισαχθεί σε κάποιο ίδρυμα του Λονδίνου, με τίτλο Doctor Barnardo's Home (που θεωρούνται "φωτογραφίες αρχείου"), είναι τόσο συγκινητικές όσο και τα περίπλοκα

πορτραίτα Σκωτσέζων επιφανών τα οποία έπαιρνε ο Ντέηβιντ Οκτάβιους Χιλ (που θεωρούνται "τέχνη"). Η καθαρή ματιά του κλασσικού μοντέρνου ύφους του Γουέστον δεν αντικρούεται, για παράδειγμα, από την ιδιοφυή πρόσφατη αναβίωση της πικτοριαλιστικής θαμπάδας από τον Μπέννο Φρήντμαν.

Αυτό δεν εμποδίζει κάθε θεατή να προτιμά το έργο μερικών φωτογράφων περισσότερο από άλλων: για παράδειγμα, οι περισσότεροι πεπειραμένοι θεατές σήμερα προτιμούν τον Ατζέ από τον Γουέστον. Σημαίνει όμως ότι λόγω της φύσης της φωτογραφίας δεν είναι κανείς υποχρεωμένος να διαλέξει· και ότι οι προτιμήσεις αυτού του τύπου, κατά το μεγαλύτερο μέρος, είναι καθαρά αντιδραστικές. Το φωτογραφικό γούστο τείνει να είναι, ίσως είναι αναγκαστικά, παγκόσμιο, εκλεκτικό, ανεκτικό, που σημαίνει ότι στο τέλος θα πρέπει να αρνηθεί τη διαφορά ανάμεσα στο καλό και στο κακό γούστο. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο όλες οι απόπειρες των υπέρμαχων της φωτογραφίας να εγείρουν ένα φωτογραφικό κανόνα φαντάζουν απλοϊκές ή απαίδευτες. Γιατί υπάρχει κάτι πλαστό γύρω από όλες τις φωτογραφικές αμφισβητήσεις – και οι μουσειακές φροντίδες έχουν παίξει κρίσιμο ρόλο για να γίνει αυτό σαφές. Το μουσείο εξυψώνει όλες τις σχολές φωτογραφίας στο ίδιο επίπεδο. Πράγματι, έχει λίγο νόημα ακόμη και να μιλάμε για σχολές. Στην ιστορία της ζωγραφικής, τα κινήματα έχουν μια γνήσια ζωή και λειτουργία: οι ζωγράφοι συχνά γίνονται πολύ καλύτερα αντιληπτοί μέσω της σχολής ή του κινήματος στο οποίο ανήκαν. Τα κινήματα όμως στην ιστορία της φωτογραφίας είναι φευγαλέα, αναπάντεχα, μερικές φορές καθαρά επιπόλαια, και κανένας κορυφαίος φωτογράφος δεν γίνεται βαθύτερα κατανοητός ως μέλος μιας ομάδας. (Σκεφτείτε τον Στήγκλιτζ και το Photo–Secession, τον Γουέστον και το f/64, τον Ρέντζερ–Πατζ και τη Νέα Αντικειμενικότητα, τον Γουώκερ Έβανς και το έργο του Farm Security Administration, τον Καρτιέ-Μπρεσσόν και το Μάγκνουμ.) Η κατάταξη των φωτογράφων σε σχολές ή κινήματα φαίνεται να είναι ένα είδος παρανόησης, βασισμένης (για άλλη μια φορά) στην ακαταμάχητη αλλά απαράλλαχτα παραπλανητική αναλογία μεταξύ φωτογραφίας και ζωγραφικής.

Ο κυρίαρχος ρόλος που παίζεται πλέον από τα μουσεία στο σχηματισμό και στην αποσαφήνιση του φωτογραφικού γούστου, φαίνεται να σημειώνει την εμφάνιση μιας καινούργιας σκηνής από την οποία η φωτογραφία δεν μπορεί να κάνει πίσω. Το μουσείο, σε συμφωνία με το σεβασμό που τρέφει για το βαθύτατα κοινότοπο, διαδίδει την άποψη του ιστορικού, μια άποψη η οποία προωθεί αμείλικτα ολόκληρη την ιστορία της φωτογραφίας. Το γεγονός ότι οι φωτογράφοι και οι κριτικοί φωτογραφίας παρουσιάζονται αγχώδεις

δεν προκαλεί μεγάλη έκπληξη. Μεγάλο μέρος της πρόσφατης υπεράσπισης της φωτογραφίας υποκρύπτει το φόβο ότι η φωτογραφία είναι ήδη μια ηλικιωμένη τέχνη, διάσπαρτη από νόθα ή νεκρά κινήματα· ότι το μόνο έργο που έχει απομείνει είναι η επιμέλεια συλλογών και η ιστοριογραφία. (Ενώ οι τιμές για παλιές και καινούργιες φωτογραφίες πετούν στα ύψη.) Δεν είναι περίεργο που αυτή η πτώση ηθικού σημειώθηκε τη στιγμή της ευρύτερης αποδοχής της φωτογραφίας, γιατί η αληθινή έκταση του θριάμβου της φωτογραφίας ως τέχνης, ή επάνω στην τέχνη, δεν έχει πραγματικά κατανοηθεί.

◗ Η φωτογραφία μπήκε στη σκηνή σαν νεόπλουτη δραστηριότητα και φάνηκε να σφετερίζεται και να υποσκελίζει μία διαπιστευμένη τέχνη: τη ζωγραφική. Για τον Μπωντλέρ η φωτογραφία ήταν ο "ηθικός εχθρός" της ζωγραφικής· τελικά όμως κηρύχτηκε μια ανακωχή σύμφωνα με την οποία η φωτογραφία επρόκειτο να είναι ο απελευθερωτής της ζωγραφικής. Ο Γουέστον χρησιμοποίησε την πιο συνηθισμένη συνταγή για να καταπραΰνει την αμυντικότητα των ζωγράφων όταν έγραψε το 1930: "Η φωτογραφία έχει ήδη καταργήσει, ή θα καταργήσει τελικά μεγάλο μέρος της ζωγραφικής — κάτι για το οποίο ο ζωγράφος θα πρέπει να της είναι βαθιά ευγνώμων." Έχοντας ελευθερωθεί μέσω της φωτογραφίας από το μόχθο της πιστής αναπαράστασης, η ζωγραφική μπορούσε να αναλάβει μια υψηλότερη αποστολή: την αφαίρεση.* Πράγματι, η πιο επίμονη ιδέα στην Ιστορία της Φωτογραφίας και στη φωτογραφική κριτική είναι αυτή η μυθική συμφωνία που κλείστηκε ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία που εξουσιοδο-

---

** Ο Βαλερύ ισχυρίστηκε πως η φωτογραφία πρόσφερε την ίδια υπηρεσία και στη λογοτεχνία, ξεσκεπάζοντας τον "απατηλό" ισχυρισμό της γλώσσας πως "μεταφέρει την ιδέα ενός οπτικού αντικειμένου με οποιοδήποτε βαθμό ακριβείας". Αλλά οι συγγραφείς δεν θα πρέπει να φοβούνται ότι η φωτογραφία "ίσως τελικά περιορίσει τη σημασία της τέχνης της γραφής και δράσει σαν υποκατάστατό της", λέει ο Βαλερύ στο* "Η Εκατονταετηρίδα της Φωτογραφίας" *(1929). Αν η φωτογραφία "μας αποθαρρύνει να περιγράφουμε" υποστηρίζει,*

> **μας υπενθυμίζονται έτσι τα όρια της γλώσσας και η συμβουλή που μας δίνεται, ως συγγραφείς, είναι να θέσουμε τα εργαλεία μας σε μια χρήση που αρμόζει περισσότερο στην αληθινή τους φύση. Η λογοτεχνία θα εξάγνιζε τον εαυτό της αν άφηνε σε άλλες μεθόδους έκφρασης και παραγωγής το έργο που μπορούν να εκτελέσουν περισσότερο αποτελεσματικά και αφοσιωνόταν σε σκοπούς που μόνο αυτή μπορεί να επιτύχει... ένας από τους οποίους είναι η τελειοποίηση της γλώσσας που κατασκευάζει ή ερμηνεύει την αφηρημένη σκέψη, και ένας άλλος η εξερεύνηση ολόκληρης της ποικιλίας ποιητικών σχεδίων και αντηχήσεων.**

Το επιχείρημα του Βαλερύ δεν πείθει. Αν και μια φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί πως καταγράφει, δείχνει ή παρουσιάζει, αν ακριβολογήσουμε, ποτέ δεν "περιγράφει"· μόνο η γλώσσα περιγράφει, η οποία είναι ένα

τούσε και τις δύο να επιδιώξουν το ξεχωριστό αλλά εξίσου έγκυρο έργο τους, ενώ επηρεάζουν δημιουργικά η μία την άλλη. Στην πραγματικότητα ο μύθος παραποιεί μεγάλο μέρος από την ιστορία και της ζωγραφικής και της φωτογραφίας. Ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφική μηχανή σταθεροποιούσε την εντύπωση του εξωτερικού κόσμου, πρότεινε νέα σχέδια εικονογραφικής σύνθεσης και νέα θέματα στους ζωγράφους: την προτίμηση στο αποσπασματικό, το ενδιαφέρον σε αναλαμπές της ταπεινής ζωής, σε μελέτες φευγαλέας κίνησης και στις επιδράσεις του φωτός. Η ζωγραφική δεν στράφηκε τόσο πολύ στην αφαίρεση όσο υιοθέτησε το μάτι της κάμερας, αποκτώντας (για να δανειστούμε τα λόγια του Μάριο Πραζ) τηλεσκοπική, μικροσκοπική και φωτοσκοπική δομή. Αλλά οι ζωγράφοι ποτέ δεν σταμάτησαν να επιχειρούν την απομίμηση των ρεαλιστικών αποτελεσμάτων της φωτογραφίας. Και χωρίς να περιορίζεται καθόλου στη ρεαλιστική αναπαράσταση, αφήνοντας την αφαίρεση στους ζωγράφους, η φωτογραφία έχει συμβαδίσει με όλες τις αντι–νατουραλιστικές κατακτήσεις της ζωγραφικής και τις έχει απορροφήσει.

Αυτός ο μύθος δεν υπολογίζει τη γενικότερη απληστία του φωτογραφικού εγχειρήματος. Στις συναλλαγές μεταξύ ζωγραφικής και φωτογραφίας, η φωτογραφία είχε πάντοτε το πάνω χέρι. Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ζωγράφοι από τον Ντελακρουά και τον Τέρνερ ως τον Πικάσσο και τον Μπέηκον έχουν χρησιμοποιήσει φωτογραφίες ως οπτικά βοηθήματα, αλλά κανείς δεν περιμένει να δεχτούν βοήθεια οι φωτογράφοι από τη ζωγραφική. Οι φωτογραφίες μπορούν να ενσωματωθούν ή να αντιγραφούν σ' έναν πίνακα (να γίνουν κολλάζ ή να συνδυαστούν), αλλά η φωτογραφία εγκλωβίζει την τέχνη την ίδια. Η εμπειρία του να βλέπουμε πίνακες ίσως μας βοηθήσει να βλέπουμε καλύτερα και τις φωτογραφίες. Η φωτογραφία όμως έχει εξασθενήσει την εμπειρία της ζωγραφικής. (Με περισσότερες από μία

γεγονός στο χρόνο. Ο Βαλερύ προτείνει ως "απόδειξη" του επιχειρήματός του να ανοίξουμε ένα διαβατήριο: "η μουντζουρωμένη περιγραφή που υπάρχει εκεί δεν συγκρίνεται με τη φωτογραφία που βρίσκεται στην ίδια σελίδα." Αυτή όμως είναι η χρήση της περιγραφής με την πιο εξευτελιστική, φτωχή έννοια· υπάρχουν αποσπάσματα στον Ντίκενς ή στον Ναμπόκοβ που περιγράφουν ένα πρόσωπο ή ένα τμήμα του σώματος καλύτερα από οποιαδήποτε φωτογραφία. Και δεν τεκμηριώνει ο Βαλερύ την κατώτερη περιγραφική ικανότητα της λογοτεχνίας λέγοντας ότι "ο συγγραφέας που απεικονίζει ένα τοπίο ή ένα πρόσωπο, όσο επιδέξιος κι αν είναι στην τέχνη του, θα υποδείξει τόσα διαφορετικά οράματα όσοι και οι αναγνώστες του." Το ίδιο ισχύει και για μία φωτογραφία.

Καθώς η φωτογραφία θεωρείται πως έχει απαλλάξει τους συγγραφείς από την υποχρέωση της περιγραφής, οι ταινίες συχνά θεωρούνται πως έχουν σφετεριστεί το έργο του συγγραφέα μυθιστορημάτων να αφηγηθεί, να πει την ιστορία –ελευθερώνοντας το μυθιστόρημα, όπως ισχυρίζονται μερικοί, προς άλλες λιγότερο ρεαλιστικές κατευθύνσεις. Αυτή η εκδοχή του επιχειρήματος είναι περισσότερο πειστική, γιατί οι ταινίες είναι εφήμερη τέχνη. Δεν αποδίδει ορθά όμως τη σχέση μυθιστορημάτων και ταινιών.

έννοιες, ο Μπωντλέρ είχε δίκιο.) Κανείς ποτέ δεν βρήκε τη λιθογραφία ή την γκραβούρα ενός πίνακα –παλαιότερες δημοφιλείς μέθοδοι μηχανικής αναπαραγωγής– περισσότερο ικανοποιητική ή περισσότερο συναρπαστική από τον πίνακα. Αλλά οι φωτογραφίες, που μετατρέπουν τις ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες σε αυτόνομες συνθέσεις, που μετασχηματίζουν τα αληθινά χρώματα σε λαμπρά, προσφέρουν καινούργιες, ακαταμάχητες ικανοποιήσεις. Το πεπρωμένο της φωτογραφίας την έχει οδηγήσει πολύ μακρύτερα από το ρόλο στον οποίο αρχικά θεωρούνταν περιορισμένη: να δίνει περισσότερο ακριβείς αναφορές της πραγματικότητας (συμπεριλαμβάνοντας και τα έργα τέχνης). Η φωτογραφία είναι η πραγματικότητα· το πραγματικό αντικείμενο συχνά είναι μια απογοήτευση. Οι φωτογραφίες καθιστούν μέτρο μια εμπειρία τέχνης η οποία είναι ενδιάμεση, από δεύτερο χέρι, έντονη μ' έναν διαφορετικό τρόπο. (Το να θλίβεται κανείς επειδή οι φωτογραφίες πινάκων έχουν γίνει, για πολλούς ανθρώπους, υποκατάστατα των ίδιων των πινάκων δεν σημαίνει ότι συνηγορεί υπέρ κάποιου μυστικού του "πρωτότυπου" το οποίο απευθύνεται στο θεατή χωρίς καμία μεσολάβηση. Η παρατήρηση είναι μια πολύπλοκη πράξη και κανένας σπουδαίος πίνακας δεν μεταδίδει την αξία και την ποιότητά του χωρίς κάποια μορφή προετοιμασίας και καθοδήγησης. Ακόμη περισσότερο, οι άνθρωποι που δυσκολεύονται να δουν το πρωτότυπο έργο τέχνης αφού έχουν δει το φωτογραφικό αντίγραφο, είναι γενικώς εκείνοι που θα είχαν δει πολύ λίγα πράγματα στο πρωτότυπο ούτως ή άλλως.)

Καθώς τα περισσότερα έργα τέχνης (συμπεριλαμβανομένων των φωτογραφιών) είναι πλέον γνωστά από φωτογραφικά αντίγραφα, η φωτογραφία –όπως και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες οι οποίες προέρχονται από το φωτογραφικό πρότυπο και το είδος του γούστου το οποίο προέρχεται από το φωτογραφικό γούστο– έχει μετασχηματίσει αποφασιστικά τις παραδοσιακές καλές τέχνες και τα παραδοσιακά μέτρα γούστου, συμπεριλαμβάνοντας την ίδια την ιδέα του έργου τέχνης. Το έργο τέχνης εξαρτάται όλο και λιγότερο από την ιδέα του μοναδικού αντικειμένου, ενός πρωτότυπου φτιαγμένου από έναν μεμονωμένο καλλιτέχνη. Μεγάλο μέρος της ζωγραφικής σήμερα επιθυμεί ζωηρά τις ιδιότητες των αναπαραγόμενων αντικειμένων. Τελικά, οι φωτογραφίες έχουν γίνει τόσο πολύ κυρίαρχη εικαστική εμπειρία, ώστε τώρα έχουμε έργα τέχνης τα οποία παράγονται με σκοπό να φωτογραφηθούν. Σ' ένα ικανό μέρος της εννοιολογικής τέχνης, όπως στη συσκευασία του τοπίου από τον Κρίστο, τα earthworks του Γουώλτερ ντε Μαρία και του Ρόμπερτ Σμίθσον, η δουλειά του καλλιτέχνη γίνεται γνωστή κατά κύριο λόγο από τη φωτογραφική περιγραφή της σε γκαλερί και σε μουσεία· μερικές

φορές το μέγεθος είναι τέτοιο που το έργο μπορεί να γίνει γνωστό *μόνο* από φωτογραφίες (ή από αεροπλάνο). Η φωτογραφία δεν πρόκειται, ούτε φαινομενικά, να μας οδηγήσει πίσω στην αυθεντική εμπειρία.

Ήταν στη βάση αυτής της υποτιθέμενης συνθήκης μεταξύ φωτογραφίας και ζωγραφικής που η φωτογραφία – απρόθυμα στην αρχή και με ενθουσιασμό στη συνέχεια – αναγνωρίστηκε ως μία από τις καλές τέχνες. Το ίδιο το ερώτημα όμως, αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι, είναι ουσιαστικά παραπλανητικό. Αν και η φωτογραφία παράγει έργα τα οποία μπορούν να αποκληθούν τέχνη – απαιτεί υποκειμενικότητα, μπορεί να ψεύδεται, προσφέρει αισθητική απόλαυση – δεν είναι, καταρχήν, καθόλου μορφή τέχνης. Όπως και η γλώσσα, είναι ένα μέσο με το οποίο δημιουργούνται (μεταξύ άλλων) έργα τέχνης. Με τη γλώσσα μπορεί να φτιάξει κανείς επιστημονικό διάλογο, γραφειοκρατικά υπομνήματα, ερωτικά γράμματα, καταλόγους με τα ψώνια του μπακάλη και το Παρίσι του Μπαλζάκ. Με τη φωτογραφία μπορεί να δημιουργήσει κανείς φωτογραφίες διαβατηρίων, φωτογραφίες καιρικών φαινομένων, πορνογραφικές εικόνες, ακτίνες Χ, φωτογραφίες γάμου και το Παρίσι του Ατζέ. Η φωτογραφία δεν είναι μια τέχνη όπως, για παράδειγμα, η ζωγραφική και η ποίηση. Αν και οι δραστηριότητες ορισμένων φωτογράφων εμπίπτουν στην παραδοσιακή αντίληψη των καλών τεχνών, δηλαδή τη δραστηριότητα εξαιρετικώς ταλαντούχων ατόμων τα οποία παράγουν ξεχωριστά αντικείμενα με αυθύπαρκτη αξία, από το ξεκίνημά της η φωτογραφία ταίριαζε στην αντίληψη που υποστηρίζει ότι η τέχνη είναι ξεπερασμένη. Η δύναμη της φωτογραφίας – και η κεντρική της θέση σε σημερινά αισθητικά ζητήματα – είναι ότι επιβεβαιώνει και τις δύο αντιλήψεις περί τέχνης. Αλλά ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφία παρουσιάζει την τέχνη ως ξεπερασμένη, μακροπρόθεσμα, είναι ισχυρότερος.

Η ζωγραφική και η φωτογραφία δεν είναι δύο ενδεχομένως ανταγωνιστικά συστήματα παραγωγής και αναπαραγωγής εικόνων, που απλώς έπρεπε να καταλήξουν στην ορθή διανομή αρμοδιοτήτων για να συμφιλιωθούν. Η φωτογραφία είναι εγχείρημα άλλης τάξης. Αν και δεν είναι μορφή τέχνης η ίδια, έχει την περίεργη ικανότητα να μετατρέπει όλα τα θέματά της σε έργα τέχνης. Το ζήτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη ή όχι, υπερσκελίζεται από το γεγονός ότι η φωτογραφία κηρύσσει (και δημιουργεί) καινούργιες φιλοδοξίες για τις τέχνες. Είναι το πρωτότυπο της χαρακτηριστικής κατεύθυνσης την οποία έχουν πάρει στην εποχή μας τόσο οι μοντερνιστικές υψηλές τέχνες όσο και οι εμπορικές τέχνες: το μετασχηματισμό των τεχνών σε μετατέχνες ή media. (Ανακαλύψεις όπως το φιλμ, η TV, το βίντεο, η κασέτα με

μουσική του Κέητζ, του Στοκχάουζεν και του Στηβ Ράιχ, είναι λογικές προεκτάσεις του προτύπου που καθιερώθηκε από τη φωτογραφία.) Οι παραδοσιακές καλές τέχνες είναι ελιτίστικες: η χαρακτηριστική τους μορφή είναι το μεμονωμένο έργο που έχει δημιουργηθεί από ένα άτομο· υπονοούν μια θεματογραφική ιεραρχία στην οποία ορισμένα θέματα θεωρούνται σημαντικά, ευγενή, έχουν βάθος, ενώ άλλα είναι ασήμαντα, τετριμμένα, κατώτερα. Τα media είναι δημοκρατικά: εξασθενίζουν το ρόλο του ειδικευμένου παραγωγού ή *auteur* (χρησιμοποιώντας διαδικασίες οι οποίες βασίζονται στην τύχη, μηχανοποιημένες τεχνικές που μπορεί να μάθει ο καθένας, καθώς και συλλογικές προσπάθειες ή συνεργασίες)· αντιμετωπίζουν ολόκληρο τον κόσμο ως θεματικό υλικό. Οι παραδοσιακές καλές τέχνες στηρίζονται στο διαχωρισμό μεταξύ αυθεντικού και απομίμησης, πρωτότυπου και αντίγραφου, καλού και κακού γούστου· τα media διαχέουν, αν δεν καταργούν ολοσχερώς, αυτές τις διαχωριστικές γραμμές. Οι καλές τέχνες δέχονται ότι συγκεκριμένες εμπειρίες ή θέματα έχουν κάποιο νόημα. Τα media είναι ουσιαστικά χωρίς περιεχόμενο (αυτή είναι ουσιαστικά η αλήθεια πίσω από τη φημισμένη παρατήρηση του Μάρσαλ Μακ Λούαν πως το μήνυμα είναι το ίδιο το medium)· ο χαρακτηριστικός τους τόνος είναι ειρωνικός ή νευρικός ή παρωδιακός. Είναι αναπόφευκτο ότι όλο και περισσότερη τέχνη θα σχεδιάζεται για να καταλήγει σε φωτογραφίες. Ένας μοντερνιστής θα έπρεπε να ξαναγράψει το απόφθεγμα του Πάτερ, πως όλη η τέχνη προσβλέπει στις θέσεις της μουσικής. Τώρα όλη η τέχνη προσβλέπει στις θέσεις της φωτογραφίας.

Ο ΚΟΣΜΟΣ – ΕΙΚΟΝΑ

Η ερμηνεία της πραγματικότητας γινόταν πάντα μέσα από αναφορές που φτιάχνονταν με εικόνες· και οι φιλόσοφοι από την εποχή του Πλάτωνα κατέβαλλαν προσπάθειες να χαλαρώσουν την εξάρτησή μας από τις εικόνες, προτείνοντας ως μέτρο έναν τρόπο κατανόησης του πραγματικού ο οποίος δεν θα περιείχε εικόνες. Αλλά όταν στα μέσα του 19ου αιώνα το μέτρο φάνηκε τελικά εφικτό, η υπαναχώρηση των παλαιών θρησκευτικών και πολιτικών ψευδαισθήσεων μπροστά στην άνοδο της ουμανιστικής και επιστημονικής σκέψης δεν δημιούργησε – όπως αναμενόταν – μεγάλες ρωγμές στο πραγματικό. Αντιθέτως, η νέα εποχή δυσπιστίας δυνάμωσε την πίστη στις εικόνες. Η εμπιστοσύνη που δεν μπορούσε πια να αποδοθεί σε πραγματικότητες οι οποίες γίνονταν αντιληπτές *με μορφή* εικόνων, αποδόθηκε πλέον σε πραγματικότητες οι οποίες γίνονταν αντιληπτές σαν εικόνες, σαν ψευδαισθήσεις. Στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης (1843) του *The Essence of Christianity* (*Η Ουσία του Χριστιανισμού*), ο Φούερμπαχ παρατηρεί για "την εποχή μας" ότι "προτιμά την εικόνα από το αντικείμενο, το αντίγραφο από το πρωτότυπο, την αναπαράσταση από την πραγματικότητα, την εμφάνιση από την ύπαρξη" – έχοντας επίγνωση αυτού που κάνει. Και το προειδοποιητικό του παράπονο μετασχηματίστηκε τον 20ό αιώνα σε μία ευρέως συμφωνημένη διάγνωση: ότι μια κοινωνία γίνεται "μοντέρνα" όταν μία από τις κύριες δραστηριότητές της είναι η παραγωγή και κατανάλωση εικόνων, όταν εικόνες οι οποίες έχουν την υπερβολική δύναμη να καθορίζουν τις απαιτήσεις μας από την πραγματικότητα και είναι οι ίδιες αχόρταγα υποκατάστατα της άμεσης εμπειρίας, γίνονται απαραίτητες για την υγεία της οικονομίας, τη σταθερότητα του καθεστώτος και την επιδίωξη ιδιωτικής ευτυχίας.

Τα λόγια του Φούερμπαχ – γράφηκαν λίγα χρόνια μετά την ανακάλυψη της κάμερας – ακούγονται, πιο συγκεκριμένα, σαν ένα προαίσθημα για τον αντίκτυπο της φωτογραφίας. Γιατί οι εικόνες που έχουν ουσιαστικά απεριόριστη εξουσία σε μια μοντέρνα κοινωνία είναι κυρίως οι φωτογραφικές· και το πεδίο αυτής της εξουσίας ορίζεται από τις ιδιόμορφες ιδιότητες των εικόνων οι οποίες έχουν τραβηχτεί με φωτογραφικές μηχανές.

Αυτές οι εικόνες είναι πράγματι ικανές να σφετεριστούν την πραγματικότητα, γιατί μια φωτογραφία πρώτα απ' όλα δεν είναι μόνο μια εικόνα (όπως ένας πίνακας είναι μία εικόνα), μια ερμηνεία του πραγματικού· είναι επίσης ένα ίχνος, κάτι που έχει αποκολληθεί με στένσιλ απευθείας από το πραγματικό, σαν αποτύπωμα ποδιού ή μάσκα θανάτου. Ενόσω ένας πίνακας, ακόμη κι ένας ο οποίος ανταποκρίνεται στις φωτογραφικές προδιαγραφές ομοιότητας, δεν είναι ποτέ κάτι περισσότερο από μια πρόταση ερμηνείας, μια

φωτογραφία δεν είναι ποτέ κάτι λιγότερο από τη σύμπτωση ακτινοβολίας (κύματα φωτός που ανακλώνται από αντικείμενα) – ένα υλικό υπόλειμμα του θέματός της μ' έναν τρόπο που κανένας πίνακας δεν είναι. Μεταξύ δύο εναλλακτικών φαντασιώσεων, να είχε ζήσει ο Χολμπάιν ο Νεώτερος όσο χρειάζεται για να είχε ζωγραφίσει τον Σαίξπηρ ή να είχε εφευρεθεί αρκετά νωρίς το πρωτότυπο μοντέλο της κάμερας για να τον φωτογραφήσει, οι περισσότεροι λάτρεις του Βάρδου θα διάλεγαν τη φωτογραφία. Κι αυτό όχι επειδή υποθετικά θα έδειχνε με τι έμοιαζε ο Σαίξπηρ, γιατί ακόμη κι αν η υποθετική φωτογραφία είχε ξεθωριάσει, ήταν ελάχιστα ευανάγνωστη, μια καφετιά σκιά, θα την προτιμούσαμε πιθανότατα και πάλι από έναν ακόμη μεγαλειώδη Χολμπάιν. Μία φωτογραφία του Σαίξπηρ θα ήταν σαν να είχαμε ένα καρφί από τον Τίμιο Σταυρό.

Οι περισσότερες σύγχρονες εκδηλώσεις ανησυχίας για την αντικατάσταση του πραγματικού κόσμου από έναν κόσμο-εικόνα, εξακολουθούν να αντηχούν, όπως έκανε και ο Φόυερμπαχ, τον Πλατωνικό υποβιβασμό της εικόνας: πραγματική στο βαθμό που μοιάζει με κάτι πραγματικό, πλαστή επειδή δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα ομοίωμα. Αλλά αυτός ο αξιοσέβαστος ναΐβ ρεαλισμός δεν είναι πια τόσο επίκαιρος την εποχή των φωτογραφικών εικόνων, αφού η απότομη αντίθεση ανάμεσα στην εικόνα ("αντίγραφο") και στο θέμα το οποίο απεικονίζεται (το "πρωτότυπο") – για την οποία ο Πλάτων επανειλημμένως χρησιμοποιεί το παράδειγμα ενός πίνακα – δεν ταιριάζει σε μια φωτογραφία με τόσο απλό τρόπο. Αυτή η αντίθεση δεν βοηθά επίσης να καταλάβουμε τη δημιουργία της εικόνας από το ξεκίνημά της, όταν ήταν μία πρακτική, μαγική δραστηριότητα, ένα μέσο οικειοποίησης ή απόκτησης δύναμης πάνω σε κάτι. Όσο πιο πίσω ανατρέχουμε στην ιστορία, όπως παρατήρησε ο Ε.Χ. Γκόμπριχ, ο διαχωρισμός ανάμεσα σε εικόνες και πραγματικά αντικείμενα γίνεται ασαφέστερος· στις πρωτόγονες κοινωνίες, το πράγμα και η εικόνα του ήταν απλώς δύο διαφορετικές, δηλαδή υλικά διακριτές, εκδηλώσεις της ίδιας ενέργειας ή του ίδιου πνεύματος. Από εκεί προκύπτει και η υποτιθέμενη αποτελεσματικότητα των εικόνων στον εξευμενισμό και στην απόκτηση ελέγχου πάνω σε ισχυρές παρουσίες. Αυτές οι δυνάμεις, αυτές οι παρουσίες ήταν παρούσες στις εικόνες.

Για τους υπερασπιστές του πραγματικού, από τον Πλάτωνα μέχρι τον Φόυερμπαχ, η εξίσωση της εικόνας με την απλή απεικόνιση – δηλαδή η υπόθεση ότι η εικόνα είναι απολύτως διακριτή από το αντικείμενο το οποίο απεικονίζεται – είναι τμήμα της διεργασίας απο-οσιοποίησης που μας διαχωρίζει αμετάκλητα από τον κόσμο των ιερών καιρών και τόπων, στον οποίο

η εικόνα θεωρούνταν ότι συμμετείχε στην πραγματικότητα του αντικειμένου το οποίο απεικονιζόταν. Αυτό που καθορίζει την αυθεντικότητα της φωτογραφίας είναι ότι ακριβώς τη στιγμή, της μακράς, όλο και περισσότερο κοσμικής ιστορίας της ζωγραφικής, που η κοσμικότητα θριαμβεύει πλήρως, αναβιώνει –με τελείως κοσμικούς όρους– κάτι που θυμίζει το πρωτόγονο καθεστώς των εικόνων. Το ασυγκράτητο συναίσθημά μας ότι η φωτογραφική επεξεργασία είναι κάτι μαγικό έχει γνήσια βάση. Κανένας δεν θεωρεί έναν πίνακα καβαλέττου με οποιαδήποτε έννοια εξίσου πραγματικό με το θέμα του· απλώς αναπαριστά ή αναφέρεται σε κάτι. Η φωτογραφία όμως δεν μοιάζει μόνο με το θέμα της, δεν αποτελεί μόνο φόρο τιμής σ' αυτό. Είναι κομμάτι του, προέκτασή του· και ένας δραστικός τρόπος για να το κάνεις κτήμα σου, για να αποκτήσεις τον έλεγχό του.

Η φωτογραφία είναι κτήση με διάφορες μορφές. Στην απλούστερη μορφή της, έχουμε σε μια φωτογραφία το υποκατάστατο της κατοχής ενός αγαπητού προσώπου ή πράγματος, μια κατοχή που δίνει στις φωτογραφίες κάτι από το χαρακτήρα μοναδικών αντικειμένων. Μέσω των φωτογραφιών, διατηρούμε επίσης καταναλωτική σχέση με τα γεγονότα, τόσο με γεγονότα τα οποία αποτελούν τμήμα της εμπειρίας μας όσο και με άλλα τα οποία δεν αποτελούν –μια διάκριση μεταξύ τύπων εμπειριών η οποία αμβλύνεται από έναν καταναλωτισμό με δυνατότητες διάπλασης συνηθειών. Μια τρίτη μορφή κτήσης είναι ότι μέσω των μηχανών λήψης και αντιγραφής εικόνων μπορούμε να αποκτήσουμε κάτι που μοιάζει με πληροφορία (μάλλον, παρά με εμπειρία). Πράγματι, η σπουδαιότητα των φωτογραφικών εικόνων ως μέσων, μέσα από τα οποία όλο και περισσότερα γεγονότα καταχωρούνται ως εμπειρία μας, είναι τελικά μόνο ένα υποπροϊόν της αποτελεσματικότητάς τους στην παροχή γνώσης, ανεξάρτητης και αποχωρισμένης από την εμπειρία.

Αυτή είναι η πιο περιεκτική μορφή φωτογραφικής κτήσης. Όταν κάτι φωτογραφίζεται, γίνεται τμήμα ενός συστήματος πληροφοριών, παίρνει τη θέση του σε ταξινομητικά και αποθηκευτικά σχήματα τα οποία κυμαίνονται από τη χονδρική χρονολογική σειρά ενός αριθμού στιγμιοτύπων που παίρνουν τη θέση τους σε οικογενειακά άλμπουμ, ως την επίμονη συσσώρευση και σχολαστική αρχειοθέτηση που απαιτείται για τις χρήσεις τις οποίες βρίσκει η φωτογραφία στην πρόγνωση καιρού, στην αστρονομία, στη μικροβιολογία, στη γεωλογία, στο έργο της αστυνομίας, στην ιατρική εκπαίδευση και διάγνωση, στη στρατιωτική αναγνώριση και στην ιστορία της τέχνης. Οι φωτογραφίες κάνουν κάτι περισσότερο από τον επαναπροσδιορισμό του υλικού των συνηθισμένων εμπειριών (άνθρωποι, πράγματα, γεγονότα, οτιδήποτε βλέπουμε

—αν και διαφορετικά, συχνά απρόσεκτα— με τη φυσιολογική όραση) και προσθέτουν πελώριες ποσότητες υλικού που δεν βλέπουμε ποτέ καθόλου. Η πραγματικότητα επαναπροσδιορίζεται —σαν είδος προς έκθεση, μητρώο προς εξέταση, στόχος προς παρακολούθηση. Η φωτογραφική εξερεύνηση και αντιγραφή του κόσμου τεμαχίζει τη συνέχειά του και τροφοδοτεί τα κομμάτια σ' ένα ατελείωτο ντοσιέ, προσφέροντας έτσι πιθανότητες ελέγχου που δεν θα μπορούσε ούτε να ονειρευτεί κανείς με το παλαιότερο σύστημα καταγραφής πληροφοριών: τη γραφή.

Ότι η φωτογραφική καταγραφή αποτελεί πάντα, δυνητικά, μέσον ελέγχου είχε ήδη αναγνωριστεί όταν οι δυνάμεις της διάνυαν ακόμη τη νηπιακή τους ηλικία. Το 1850, ο Ντελακρουά σημείωνε στο Ημερολόγιό του την επιτυχία ορισμένων "πειραμάτων στη φωτογραφία" τα οποία είχαν γίνει στο Κέημπριτζ, όπου αστρονόμοι φωτογράφιζαν τον ήλιο και το φεγγάρι και είχαν καταφέρει να αποκτήσουν μια αποτύπωση, σε μέγεθος καρφίτσας, του αστέρα Βέγκα. Πρόσθεσε την ακόλουθη "περίεργη" παρατήρηση:

> *Αφού το φως του αστέρα του οποίου έγινε η δαγκερροτυπία, χρειάστηκε είκοσι χρόνια για να διασχίσει το διάστημα που το χώριζε από τη γη, η ακτίνα που στερεώθηκε πάνω στην πλάκα έχει αφήσει την ουράνια σφαίρα πολύ πριν ο Νταγκέρ ανακαλύψει την επεξεργασία μέσω της οποίας μόλις αποκτήσαμε τον έλεγχο αυτού του φωτός.*

Αφήνοντας πίσω ασήμαντες αντιλήψεις περί ελέγχου σαν αυτή του Ντελακρουά, η πρόοδος της φωτογραφίας έχει κάνει ακόμη πιο μεταφορικές τις έννοιες με τις οποίες η φωτογραφία προσφέρει έλεγχο πάνω στο αντικείμενο το οποίο έχει φωτογραφηθεί. Η τεχνολογία, που ήδη είχε ελαχιστοποιήσει το βαθμό στον οποίο η απόσταση που χωρίζει το φωτογράφο από το θέμα επηρεάζει την ακρίβεια και το μέγεθος της εικόνας, πρόσφερε τρόπους για να φωτογραφηθούν πράγματα που είναι αφάνταστα μικρά καθώς επίσης και άλλα, όπως τα αστέρια, που είναι αφάνταστα μακρινά· έκανε δυνατή τη φωτογράφηση ανεξάρτητα από το ίδιο το φως (υπέρυθρη φωτογραφία) και απελευθέρωσε την εικόνα-αντικείμενο από τον περιορισμό των δύο διαστάσεων (ολογραφία)· σύμπτυξε το διάστημα ανάμεσα στο να βλέπει κανείς την εικόνα μέσα από τη μηχανή μέχρι να την κρατήσει στα χέρια του (από την πρώτη Κόνταχ, όπου το εμφανισμένο ρολό φιλμ χρειαζόταν βδομάδες για να επιστραφεί στον ερασιτέχνη φωτογράφο, ως την Πολαρόιντ, που αποβάλλει την εικόνα σε μερικά δευτερόλεπτα)· κατάφερε όχι μόνο να δώσει κίνηση στις εικόνες (κινηματογράφος), αλλά πέτυχε την ταυτόχρονη καταγραφή και μετάδοσή τους (βίντεο) —αυτή η τεχνολογία έκανε τη φωτογραφία ένα

ασύγκριτο εργαλείο για την αποκρυπτογράφηση της συμπεριφοράς, την πρόβλεψη και την ανάμιξη μαζί της.

Η φωτογραφία έχει δυνάμεις τις οποίες κανένα άλλο σύστημα-εικόνα δεν διέθετε ποτέ επειδή, αντιθέτως με τα προηγούμενα συστήματα, δεν εξαρτάται από το δημιουργό των εικόνων. Όσο προσεκτικά κι αν παρεμβαίνει ο φωτογράφος στο στήσιμο και στην καθοδήγηση της διαδικασίας φωτογράφησης, η επεξεργασία η ίδια παραμένει οπτική-χημική (ή ηλεκτρονική), με λειτουργίες αυτόματες, με μηχανήματα που αναπόφευκτα θα τροποποιηθούν για να χαρτογραφήσουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, και κατά συνέπεια χρησιμότητα, την πραγματικότητα. Η μηχανική γένεση αυτών των εικόνων και η μεταφορικότητα των δυνάμεων τις οποίες απονέμουν, δημιουργούν το έδαφος για μια καινούργια σχέση μεταξύ εικόνας και πραγματικότητας. Και αν θα μπορούσε να ειπωθεί επίσης πως η φωτογραφία αποκαθιστά την πιο πρωτόγονη σχέση – τη μερική ταύτιση εικόνας και αντικειμένου – η ισχύς της εικόνας δοκιμάζεται τώρα μ' έναν πολύ διαφορετικό τρόπο. Η πρωτόγονη αντίληψη της αποτελεσματικότητας των εικόνων προϋποθέτει ότι οι εικόνες κατέχουν τις ιδιότητες αληθινών πραγμάτων, η τάση μας όμως είναι να αποδίδουμε σε αληθινά πράγματα τις ιδιότητες των εικόνων.

Όπως είναι γνωστό, οι πρωτόγονοι άνθρωποι φοβούνται ότι η κάμερα θα ληστέψει κάποιο κομμάτι της ύπαρξής τους. Στα απομνημονεύματα που δημοσίευσε το 1900, στο τέλος μιας πολύ μακράς ζωής, ο Ναντάρ αναφέρει ότι και ο Μπαλζάκ είχε έναν παρόμοιο "αόριστο φόβο" όταν φωτογραφιζόταν. Η άποψή του, σύμφωνα με τον Ναντάρ,

> *ήταν ότι κάθε σώμα στη φυσική του κατάσταση αποτελείται από μια σειρά αέρινες εικόνες τοποθετημένες σε στρώματα η μία πάνω στην άλλη μέχρι το άπειρο, τυλιγμένες σε απειροελάχιστα μικρά φιλμ... Εφόσον λοιπόν ο άνθρωπος δεν υπήρξε ποτέ ικανός να δημιουργήσει, δηλαδή να κάνει κάτι υλικό από μια οπτασία, από κάτι ανεπαίσθητο, ή να φτιάξει ένα αντικείμενο από το τίποτα --το κάθε Δαγκερριανό εγχείρημα πρόκειται να συλλάβει, να αποσπάσει και να αναλώσει ένα από τα στρώματα του σώματος πάνω στο οποίο εστιάζει.*

Φαίνεται λογικό να έχει ο Μπαλζάκ μια τέτοια μορφή αγωνίας – "Ήταν ο φόβος του Μπαλζάκ για τη Δαγκερροτυπία πραγματικός ή προσποιητός;" ρωτά ο Ναντάρ. "Ήταν πραγματικός..." – αφού η διαδικασία της φωτογραφίας, για να το θέσουμε έτσι, καθιστά υλικό ό,τι είναι περισσότερο αυθεντικό στη δική του διεργασία συγγραφής μυθιστορημάτων. Η Μπαλζακική μέθοδος ήταν η διόγκωση μικρών λεπτομερειών όπως σε μια φωτογραφική μεγέθυνση, η παράθεση αταίριαστων ειδών ή χαρακτηριστικών όπως

σ' ένα φωτογραφικό layout: έχοντας αποκτήσει έκφραση μ' αυτό τον τρόπο, οτιδήποτε μπορεί να συνδεθεί με οτιδήποτε άλλο. Για τον Μπαλζάκ το πνεύμα ενός ολόκληρου κοινωνικού περιβάλλοντος μπορεί να φανερωθεί από μια μεμονωμένη υλική λεπτομέρεια, όσο μηδαμινή και αυθαίρετη κι αν φαίνεται. Μια ολόκληρη ζωή μπορεί να συνοψιστεί σε μια στιγμιαία εμφάνιση.* Και μια αλλαγή στην εμφάνιση είναι αλλαγή προσώπου, γιατί αρνούνταν αξιωματικά να δεχτεί την ύπαρξη οποιουδήποτε "πραγματικού" προσώπου πίσω από αυτές τις όψεις. Η εξωτική θεωρία του Μπαλζάκ, εκφρασμένη από τον Ναντάρ, ότι ένα σώμα αποτελείται από μια σειρά άπειρων "αέρινων εικόνων", παραλληλίζεται μυστηριωδώς με την υποθετικά ρεαλιστική θεωρία που εκφράζεται στα μυθιστορήματά του, πως ο άνθρωπος είναι ένα σύνολο όψεων, όψεων οι οποίες μπορούν να δώσουν, με τη σωστή εστίαση, άπειρα στρώματα σημασίας. Η αντίληψη της πραγματικότητας ως ατελείωτης σειράς από καταστάσεις που καθρεφτίζουν η μία την άλλη, η άντληση αναλογιών από τα πιο ανόμοια πράγματα, σημαίνει την προσδοκία της χαρακτηριστικής μορφής αντίληψης η οποία κεντρίζεται από τις φωτογραφικές εικόνες. Η πραγματικότητα η ίδια έχει αρχίσει να γίνεται αντιληπτή ως ένα είδος γραφής που πρέπει να αποκωδικοποιηθεί – ενώ και οι φωτογραφικές εικόνες συγκρίθηκαν πρώτα με τη γραφή. (Το όνομα που ο Νιέπς είχε δώσει στην επεξεργασία με την οποία εμφανίζεται η εικόνα πάνω στην πλάκα ήταν heliography, ηλιογραφία· ο Φοξ Τάλμποτ αποκάλεσε την κάμερα "το μολύβι της φύσης".)

Το πρόβλημα με την αντίθεση μεταξύ "πρωτότυπου" και "αντίγραφου" του Φόυερμπαχ είναι οι στατικοί ορισμοί από μέρους του της πραγματικότητας και της εικόνας. Ο Φόυερμπαχ υποθέτει πως ό,τι είναι πραγματικό παραμένει αμετάβλητο και άθικτο, ενώ μόνο οι εικόνες αλλάζουν: στηριγμένες στους πιο εύθραυστους ισχυρισμούς αξιοπιστίας, έχουν με κάποιον τρόπο γίνει περισσότερο δελεαστικές. Οι αντιλήψεις όμως της εικόνας και της πραγματικότητας είναι συμπληρωματικές. Όταν η αντίληψη περί πραγματι-

---

* *Χρησιμοποιώ την εξήγηση για το ρεαλισμό του Μπαλζάκ που δίνεται στην* Mimesis *του Έριχ Άουερμπαχ. Το απόσπασμα που αναλύει ο Άουερμπαχ από την αρχή του* Le Père Goriot *(1834) – ο Μπαλζάκ περιγράφει την τραπεζαρία της πανσιόν Βωκέρ στις επτά το πρωί και την είσοδο της Μαντάμ Βωκέρ – δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο κατηγορηματικό (ή πρωτο-Προυστιανό). "Ολόκληρο το άτομό της" γράφει ο Μπαλζάκ, "εξηγεί την πανσιόν, όπως και η πανσιόν εξηγεί το άτομό της... Το ατημέλητο παχουλό κοντούλικο παρουσιαστικό της είναι το αποτέλεσμα της ζωής εδώ, όσο τυφοειδές είναι το αποτέλεσμα των οσμών ενός νοσοκομείου. Το πλεκτό μάλλινο μεσοφόρι της (φτιαγμένο από ένα παλιό φόρεμα), που είναι μακρύτερο από τη φούστα της και του οποίου οι βάτες ξεφεύγουν από τα κενά του σχισμένου ρούχου, συνοψίζει το δωμάτιο υποδοχής, την τραπεζαρία, το μικρό κήπο, αναγγέλλει τη μαγειρική και δίνει μια εικόνα των ενοίκων. Όταν είναι εκεί αυτή, η εικόνα είναι πλήρης."*

κότητας αλλάζει, το ίδιο συμβαίνει και με αυτήν της εικόνας και αντιστρόφως. "Η εποχή μας" δεν προτιμά τις εικόνες από τα αληθινά πράγματα λόγω διαστροφής, αλλά εν μέρει από αντίδραση στους τρόπους με τους οποίους η αντίληψη του πραγματικού έχει προοδευτικά περιπλακεί και εξασθενήσει, κι ένας από τους πρώτους τρόπους είναι η αντιμετώπιση του πραγματικού σαν μία πρόσοψη, αντίληψη η οποία έκανε την εμφάνισή της στις φωτισμένες μεσαίες τάξεις του προηγούμενου αιώνα. (Αυτή βεβαίως ήταν η ακριβώς αντίθετη επίδραση από την επιδιωκόμενη.) Η συρρίκνωση σε καθαρή φαντασίωση μεγάλου μέρους αυτού που μέχρι τώρα θεωρούνταν πραγματικό, όπως έκανε ο Φόυερμπαχ όταν ονόμασε τη θρησκεία "όνειρο του ανθρώπινου μυαλού" και απέρριψε τις θεολογικές ιδέες σαν ψυχολογικές προεκτάσεις· η διόγκωση τυχαίων και ασήμαντων λεπτομερειών της καθημερινής ζωής σε κώδικες κρυμμένων ιστορικών και ψυχολογικών δυνάμεων, όπως έκανε ο Μπαλζάκ στην εγκυκλοπαίδεια κοινωνικού ρεαλισμού που δημιούργησε υπό μορφή μυθιστορήματος – αποτελούν από μόνες τους τρόπους για να βιωθεί η πραγματικότητα σαν μια σειρά από όψεις, μια εικόνα.

Λίγοι είναι στη σημερινή κοινωνία αυτοί που συμμερίζονται την πρωτόγονη αγωνία για τις κάμερες, η οποία προέρχεται από την αντιμετώπιση της φωτογραφίας σαν υλικό κομμάτι του εαυτού τους. Κάποιο ίχνος όμως της μαγείας παραμένει: στο δισταγμό μας, για παράδειγμα, να σκίσουμε ή να πετάξουμε τη φωτογραφία ενός αγαπημένου προσώπου, ειδικά κάποιου ο οποίος έχει πεθάνει ή βρίσκεται πολύ μακριά. Αν το κάνει κανείς, θα είναι μια άσπλαχνη χειρονομία απόρριψης. Στο *Jude the Obscure* είναι η ανακάλυψη του Τζουντ, ότι η Αραμπέλλα έχει πουλήσει το σφενδαμένιο κάδρο με τη φωτογραφία του που της είχε δώσει τη μέρα του γάμου τους, που σημαίνει για τον Τζουντ "τον έσχατο θάνατο κάθε συναισθήματος της γυναίκας του" και είναι το "καταληκτικό μικρό χτύπημα που γκρεμίζει όλα τα συναισθήματα μέσα του". Ο αληθινός μοντέρνος πριμιτιβισμός όμως δεν είναι η αντιμετώπιση της εικόνας σαν κάτι το αληθινό· οι φωτογραφικές εικόνες είναι ελάχιστα πραγματικές. Αντίθετα, η πραγματικότητα φαίνεται να μοιάζει όλο και περισσότερο με ό,τι μας δείχνουν οι φωτογραφικές μηχανές. Είναι συνηθισμένο πλέον να επιμένει κάποιος πως η εμπειρία του από ένα βίαιο γεγονός του οποίου υπήρξε μάρτυς – αεροπορικό δυστύχημα, ανταλλαγή πυροβολισμών, τρομοκρατική βομβιστική ενέργεια – "έμοιαζε με ταινία". Λέγοντας αυτό επεξηγεί, σαν οι άλλες περιγραφές να είναι ανεπαρκείς, πόσο πραγματική ήταν. Ενώ πολλοί άνθρωποι από μη βιομηχανοποιημένες χώρες νιώθουν ακόμη φοβισμένοι όταν φωτογραφίζονται, νιώθοντας την πράξη σαν

κάποιο είδος παραβίασης, απρέπειας, μια εξιδανικευμένη λεηλασία της προσωπικότητας ή της κουλτούρας τους, οι άνθρωποι στις βιομηχανοποιημένες χώρες επιδιώκουν να φωτογραφίζονται – νιώθουν πως είναι εικόνες και οι φωτογραφίες τους κάνουν πραγματικούς.

◗ Η όλο και πολυπλοκότερη έννοια του πραγματικού δημιουργεί τα δικά της αντισταθμιστικά πάθη και απλουστεύσεις, το πιο εθιστικό από τα οποία είναι η φωτογράφηση. Είναι σαν οι φωτογράφοι, σε ανταπόκριση μιας όλο και ασθενέστερης έννοιας της πραγματικότητας, να έψαχναν για μια μετάγγιση – ταξιδεύοντας σε νέες εμπειρίες, ανανεώνοντας τις παλιές. Οι πανταχού παρούσες δραστηριότητές τους αποτελούν την πιο ριζοσπαστική και ταχύτερη εκδοχή της ευκινησίας. Η παρόρμηση να αποκτούν καινούργιες εμπειρίες μεταφράζεται στην παρόρμηση να τραβούν φωτογραφίες: μια εμπειρία με ασφαλή μορφή.

Καθώς η λήψη φωτογραφιών φαντάζει σχεδόν υποχρεωτική γι' αυτούς που ταξιδεύουν αρκετά, η παθιασμένη συλλογή τους ασκεί ιδιαίτερη γοητεία σ' εκείνους που είναι περιορισμένοι – με επιλογή τους, από αδυναμία ή εξαναγκασμό – σε εσωτερικό χώρο. Οι συλλογές φωτογραφιών μπορούν να χρησιμεύσουν στην κατασκευή ενός υποκατάστατου κόσμου, που στρέφεται σε εξυμνητικές, παρηγορητικές ή βασανιστικές εικόνες. Η φωτογραφία μπορεί να είναι η αφετηρία ενός ειδυλλίου (ο Τζουντ του Χάρντυ είχε ήδη ερωτευτεί τη φωτογραφία της Σου Μπράιντχεντ προτού τη γνωρίσει), είναι όμως πολύ συνηθισμένο για την ερωτική σχέση όχι μόνο να ξεκινά αλλά και να εννοείται αποκλειστικά με φωτογραφίες. Στο *Les Enfants Terribles* του Κοκτώ, οι νάρκισσοι αδελφός και αδελφή μοιράζονται την κρεβατοκάμαρα, το "μυστικό δωμάτιό" τους, με φωτογραφίες από μποξέρ, αστέρες του κινηματογράφου και εγκληματίες. Οι δύο έφηβοι απομονώνονται στη φωλιά τους μ' αυτές τις φωτογραφίες, για να ζήσουν έναν ιδιωτικό μύθο, ένα ιδιωτικό πάνθεον. Στις αρχές της δεκαετίας του '40, ο Ζαν Ζενέ κόλλησε σ' έναν τοίχο του κελιού Νο426 των φυλακών Φρενιέ τις φωτογραφίες είκοσι κακοποιών τις οποίες είχε κόψει από εφημερίδες, είκοσι πρόσωπα στα οποία διέκρινε "το ιερό σημείο του τέρατος" και έγραψε προς τιμήν τους το *Our Lady of the Flowers* (*Η Παναγία των Λουλουδιών*)· ήταν οι μούσες του, τα μοντέλα του, τα ερωτικά του φυλαχτά. "Παρακολουθούν τις μικρές μου ρουτίνες", γράφει ο Ζενέ – συγχωνεύοντας το ονειροπόλημα, τον αυνανισμό και το γράψιμο – και "είναι όλη μου η οικογένεια και οι καλύτεροί μου φίλοι." Για τους σπιτόγατους, τους φυλακισμένους και αυτούς που φυλακίζονται από μόνοι

τους, το να ζουν ανάμεσα σε φωτογραφίες μαγευτικών ξένων είναι μια συναισθηματική ανταπόκριση στην απομόνωση και μια ξεδιάντροπη πρόκληση προς αυτήν.

Το μυθιστόρημα *Crash* (1973), του Τζ.Τζ. Μπάλλαρντ, περιγράφει έναν πιο εξειδικευμένο τρόπο συλλογής φωτογραφιών στην υπηρεσία της σεξουαλικής μανίας: τις φωτογραφίες που συλλέγει ο Βων, ο φίλος του αφηγητή, από αυτοκινητιστικά ατυχήματα, ενώ προετοιμάζεται να σκηνοθετήσει το δικό του θάνατο με σύγκρουση αυτοκινήτων. Η υπόδυση του ερωτικού του οράματος, ενός θανάτου από αυτοκίνητο, είναι αναμενόμενη και η φαντασίωση η ίδια γίνεται περισσότερο ερωτική από την επανειλημμένη ανάγνωση αυτών των φωτογραφιών. Στη μία άκρη του φάσματος, οι φωτογραφίες είναι αντικειμενικά δεδομένα· στην άλλη άκρη είναι αντικείμενα ψυχολογικής επιστημονικής φαντασίας. Και όπως ακόμη και στην πιο τρομακτική ή φαινομενικά ουδέτερη πραγματικότητα μπορεί να ανευρεθεί σεξουαλική προσταγή, έτσι και το πιο κοινότοπο φωτογραφικό ντοκουμέντο μπορεί να μεταβληθεί σε έμβλημα επιθυμίας. Η φωτογραφία ενός κακοποιού αποτελεί ένδειξη για τον αστυνομικό, ερωτικό φετίχ για ένα συνάδελφο κλέφτη. Για τον Χόφρατ Μπέρενς στο *Μαγικό Βουνό*, οι ακτίνες θώρακος των ασθενών του είναι διαγνωστικά εργαλεία. Για τον Χανς Κάστορπ όμως, ο οποίος εκτίει την απεριόριστη ποινή του στο σανατόριο φυματικών του Μπέρενς και είναι ερωτοχτυπημένος με την αινιγματική, απρόσιτη Κλάβντια Σωσά, "οι ακτίνες Χ της Κλάβντια που δείχνουν όχι το πρόσωπό της, αλλά τη λεπτή οστέινη δομή του άνω ημίσεος του σώματός της και τα όργανα της θωρακικής κοιλότητας, περιβεβλημένα από τον ωχρό, αέρινο σαρκικό χιτώνα" είναι το πιο πολύτιμο λάφυρο. Το "διάφανο πορτραίτο" είναι ένα πολύ πιο οικείο ίχνος της αγαπημένης του από τον πίνακα της Κλάβντια που ζωγράφισε ο Χόφρατ, αυτό το "εξωτερικό πορτραίτο" που ο Χανς κάποτε ατένιζε με τέτοια λαχτάρα.

Οι φωτογραφίες είναι ένα είδος εγκλωβισμού της πραγματικότητας, αν αυτή εννοηθεί ως ιδιότροπη, απρόσιτη· ένα είδος ακινητοποίησής της. Ή μεγεθύνουν μια πραγματικότητα η οποία θεωρείται συρρικνωμένη, κυρτωμένη, φθαρμένη, απόμακρη. Δεν μπορεί κάποιος να κατέχει την πραγματικότητα, μπορεί να κατέχει (και να κατέχεται από) εικόνες —όπως, σύμφωνα με τον Προυστ, τον πιο φιλόδοξο εθελοντή φυλακισμένο, δεν μπορεί να κατέχει κάποιος το παρόν αλλά μπορεί να κατέχει το παρελθόν. Τίποτε δεν θα μπορούσε να είναι περισσότερο αντίθετο με την αυτοθυσία του μόχθου ενός καλλιτέχνη σαν τον Προυστ από την άκοπη φωτογράφηση, που είναι ίσως η

μοναδική δραστηριότητα από την οποία προκύπτουν αναγνωρισμένα έργα τέχνης, όπου μία μόνο κίνηση, ένα άγγιγμα του δαχτύλου, παράγει ένα ολοκληρωμένο έργο. Ενώ οι Προυστιανοί κόποι προϋποθέτουν μια πραγματικότητα απόμακρη, η φωτογραφία υπονοεί στιγμιαία πρόσβαση στο πραγματικό. Τα αποτελέσματα όμως αυτής της πρακτικής της στιγμιαίας πρόσβασης είναι ένας άλλος τρόπος δημιουργίας απόστασης. Η κατοχή του κόσμου με τη μορφή εικόνων σημαίνει, ακριβώς, την επαναβίωση της εμπειρίας του εξωπραγματικού και την παραμέριση του πραγματικού.

Η στρατηγική ρεαλισμού του Προυστ προϋποθέτει απόσταση από αυτό το οποίο φυσιολογικά βιώνεται ως πραγματικό, το παρόν, με σκοπό να ζωντανέψει αυτό το οποίο συνήθως είναι διαθέσιμο μόνο σε απόμακρη και σκοτεινή μορφή, το παρελθόν –που είναι και το σημείο όπου το παρόν, με τη δική του έννοια, γίνεται πραγματικό, δηλαδή, κάτι του οποίου μπορεί να υπάρξει κατοχή. Σ' αυτή την προσπάθεια οι φωτογραφίες δεν βοήθησαν πολύ. Όποτε ο Προυστ αναφέρεται στις φωτογραφίες, είναι με υποτιμητικό τρόπο: σαν κάτι συνώνυμο μιας ρηχής, αποκλειστικά οπτικής, καθαρά εθελοντικής σχέσης με το παρελθόν, του οποίου η απόδοση είναι ασήμαντη αν συγκριθεί με τις βαθιές ανακαλύψεις οι οποίες προκύπτουν από ανταπόκριση σε ερεθίσματα που προέρχονται από όλες τις αισθήσεις –την τεχνική που ονόμασε "ακούσια μνήμη". Δεν μπορεί να φανταστεί κανείς το *Overture του Swann's Way* (*Από τη Μεριά του Σουάν*) να κλείνει με τον αφηγητή να έρχεται αντιμέτωπος μ' ένα στιγμιότυπο της ενοριακής εκκλησίας του Κομπραί και να νοστιμεύεται *αυτό* το οπτικό ψίχουλο, αντί για τη γεύση του βουτηγμένου στο τσάι ταπεινού κέικ, κάνοντας ένα ολόκληρο κομμάτι από το παρελθόν του να ξεπηδήσει μπροστά στα μάτια του. Αυτό όμως όχι επειδή μια φωτογραφία δεν μπορεί να προκαλέσει αναμνήσεις (μπορεί, ανάλογα με την ποιότητα του θεατή μάλλον παρά της φωτογραφίας), αλλά εξαιτίας αυτού που ο Προυστ αποσαφηνίζει σχετικά με τις δικές του απαιτήσεις από την ανάκληση μέσω της φαντασίας, πως πρέπει να είναι όχι απλώς εκφραστική και ακριβής, αλλά να αποδίδει την υφή και ουσία των πραγμάτων. Και εξετάζοντας τις φωτογραφίες τόσο βαθιά μόνο όσο μπορούσε και να τις χρησιμοποιήσει, σαν όργανο μνήμης, ο Προυστ παρερμηνεύει αυτό που είναι οι φωτογραφίες: όχι τόσο ένα εργαλείο μνήμης όσο μια εφεύρεση ή μια αντικατάστασή της.

Οι φωτογραφίες δεν δημιουργούν άμεση πρόσβαση στην πραγματικότητα, αλλά στις εικόνες. Για παράδειγμα, όλοι οι ενήλικες τώρα μπορούν να ξέρουν πώς έδειχναν αυτοί και οι γονείς τους και οι παππούδες τους όταν ήταν παιδιά –μια γνώση που δεν υπήρχε πριν από την εφεύρεση της κάμερας,

ούτε ακόμη και στους κύκλους της ελάχιστης μειοψηφίας των ανθρώπων που συνήθιζαν να παραγγέλλουν πίνακες των παιδιών τους. Τα περισσότερα από αυτά τα πορτραίτα ήταν λιγότερο κατατοπιστικά από οποιοδήποτε στιγμιότυπο. Ακόμη και οι πολύ εύποροι, συνήθως είχαν στην κατοχή τους μόνο ένα πορτραίτο του εαυτού τους ή οποιουδήποτε από τους προγόνους τους σε παιδική ηλικία, δηλαδή την εικόνα μιας στιγμής της παιδικής ηλικίας, ενώ συνηθίζεται να έχει κανείς πολλές φωτογραφίες του εαυτού του και η κάμερα προσφέρει την πιθανότητα δημιουργίας ενός πλήρους αρχείου, από όλες τις ηλικίες. Στα συνηθισμένα πορτραίτα των αστικών νοικοκυριών του 18ου και 19ου αιώνα, το νόημα βρισκόταν στην επιβεβαίωση του ιδεώδους αυτού που ποζάρει (δηλώνοντας κοινωνική θέση, εξωραΐζοντας την προσωπική εμφάνιση)· με δεδομένο αυτόν το σκοπό, είναι σαφές γιατί οι ιδιοκτήτες τους δεν ένιωθαν την ανάγκη να έχουν περισσότερα από ένα. Αυτό που η φωτογραφία-αρχείο επιβεβαιώνει, με περισσότερη μετριοπάθεια, είναι απλώς ότι το θέμα υπάρχει· ποτέ συνεπώς δεν μπορεί κανείς να έχει αρκετές.

Ο φόβος ότι η φωτογράφηση ισοπεδώνει τη μοναδικότητα ενός θέματος, ποτέ δεν εκφράστηκε με τέτοια συχνότητα όσο γύρω στο 1850, την εποχή που το φωτογραφικό πορτραίτο έδωσε το πρώτο του παράδειγμα για το πώς οι κάμερες θα μπορούσαν να δημιουργήσουν στιγμιαίες μόδες και ανθεκτικές βιομηχανίες. Στον *Pierre* του Μελβίλ, που εκδόθηκε στην αρχή εκείνης της δεκαετίας, ο πρωταγωνιστής, άλλος ένθερμος υπέρμαχος της εκούσιας απομόνωσης,

> *εξέτασε την άπειρη ετοιμότητα με την οποία μπορεί τώρα να γίνει το πιστότερο πορτραίτο οποιουδήποτε με μια Δαγκερροτυπία, ενώ σε άλλες εποχές ένα πιστό πορτραίτο ήταν εφικτό μόνο για τους πλούσιους ή διανοούμενους αριστοκράτες της γης. Πόσο φυσικό είναι τότε το συμπέρασμα ότι αντί, όπως τον παλιό καιρό, για την απαθανάτιση μιας ιδιοφυΐας, ένα πορτραίτο τώρα ήταν μόνο η ημερήσια απεικόνιση ενός ανόητου. Εκτός αυτού, όταν ο καθένας έχει τυπώσει το πορτραίτο του, η αληθινή διάκριση βρίσκεται στο να μην έχεις το δικό σου τυπωμένο καθόλου.*

Αν όμως οι φωτογραφίες υποβαθμίζουν, οι πίνακες παραμορφώνουν με τον αντίθετο τρόπο: δημιουργούν μεγαλοπρέπεια. Η διαίσθηση του Μελβίλ είναι πως στο βιομηχανικό πολιτισμό όλες οι μορφές πορτραίτου είναι συμβιβασμένες· τουλάχιστον, έτσι φαίνεται στον Πιερ, ένα υπόδειγμα αποξενωμένης ευαισθησίας. Ακριβώς όπως η φωτογραφία είναι πολύ λίγη σε μια μαζική κοινωνία, ο πίνακας είναι πολύς. Η φύση ενός πίνακα, παρατηρεί ο Πιερ, τον καθιστά

> *περισσότερο δικαιούχο στην ευλάβεια παρά στον άνθρωπο· αν λάβουμε μάλιστα υπόψη ότι τίποτε υποτιμητικό δεν φαίνεται να σκιάζει το*

πορτραίτο, ενώ πολλά αναπόφευκτα υποτιμητικά πράγματα μπορεί να θεωρηθεί πως αγγίζουν τον άνθρωπο.

Ακόμη κι αν θεωρήσουμε πως ο ολοκληρωτικός θρίαμβος της φωτογραφίας ξεδιάλυνε ειρωνείες τέτοιου είδους, η κύρια διαφορά ανάμεσα σε έναν πίνακα και μία φωτογραφία στο ζήτημα του πορτραίτου υφίσταται ακόμη. Οι πίνακες απαράλλαχτα συνοψίζουν· οι φωτογραφίες συνήθως όχι. Οι φωτογραφικές εικόνες είναι μαρτυρίες μιας εξελισσόμενης βιογραφίας ή ιστορίας. Και η φωτογραφία, αντίθετα με τον πίνακα, υπονοεί πως θα υπάρξουν και άλλες.

"Πάντοτε —το Ανθρώπινο Ντοκουμέντο να διατηρεί το παρόν και το μέλλον σε επαφή με το παρελθόν", είπε ο Λιούις Χάιν. Αυτό όμως που η φωτογραφία προσφέρει δεν είναι μόνο ένα αρχείο του παρελθόντος αλλά και ένας καινούργιος τρόπος να ασχοληθούμε με το παρόν, όπως φαίνεται να επικυρώνουν οι επιδράσεις των αναρίθμητων δισεκατομμυρίων σύγχρονων φωτογραφιών ντοκουμέντου. Ενώ οι παλιές φωτογραφίες συμπληρώνουν τη διανοητική εικόνα που έχουμε για το παρελθόν, οι φωτογραφίες που τραβιούνται τώρα μετασχηματίζουν αυτό που είναι παρόν σε μια διανοητική εικόνα, σαν το παρελθόν. Οι φωτογραφικές μηχανές θεμελιώνουν μια συμπερασματική σχέση με το παρόν (η πραγματικότητα είναι γνωστή από τα ίχνη της), παρέχουν μια στιγμιαία αναδρομική άποψη της εμπειρίας. Οι φωτογραφίες δίνουν πλαστές μορφές κατοχής: του παρελθόντος, του παρόντος, ακόμη και του μέλλοντος. Στο *Invitation to a Beheading* (*Πρόσκληση σ' έναν Αποκεφαλισμό*, 1938) του Ναμπόκοβ, ο φυλακισμένος Σινσινάτους βλέπει το "φωτοωροσκόπιο" ενός παιδιού, το οποίο έχει ετοιμάσει ο απαίσιος κύριος Πιέρ: ένα άλμπουμ με φωτογραφίες της μικρής Έμμυ ως βρέφους, μετά ως μικρού παιδιού, ως προέφηβης, όπως είναι τώρα, μετά —με ρετουσάρισμα και χρησιμοποιώντας φωτογραφίες της μητέρας της— ακολουθεί η Έμμυ ως έφηβη, νύφη, τριαντάρα γυναίκα, και καταλήγει με μια φωτογραφία στην ηλικία των σαράντα: η Έμμυ στο νεκρικό της κρεβάτι. "Παρωδία του έργου του χρόνου" αποκαλεί ο Ναμπόκοβ αυτό το υποδειγματικό χειροτέχνημα· είναι επίσης μια παρωδία του έργου της φωτογραφίας.

▶ Η φωτογραφία, με τις τόσες ναρκισσιστικές εφαρμογές, είναι επίσης ένα πανίσχυρο εργαλείο για τη μετατροπή της σχέσης μας με τον κόσμο σε κάτι απρόσωπο· και οι δύο εφαρμογές είναι συμπληρωματικές. Σαν ένα απορρυθμισμένο ζευγάρι κιάλια, η κάμερα κάνει τα εξωτικά πράγματα

κοντινά, οικεία· και τα γνωστά πράγματα, μικρά, αφηρημένα, παράξενα, πιο μακρινά. Προσφέρει, με μια δραστηριότητα εύκολη, που γίνεται συνήθεια, συμμετοχή και αποξένωση στις ίδιες μας τις ζωές και τις ζωές των άλλων —μας επιτρέπει να συμμετέχουμε, ενώ επιβεβαιώνει την αποξένωση. Ο πόλεμος και η φωτογραφία φαίνονται πλέον αχώριστα και τα αεροπορικά δυστυχήματα καθώς και τα κάθε λογής φριχτά ατυχήματα πάντοτε προσελκύουν ανθρώπους με φωτογραφικές μηχανές. Μια κοινωνία η οποία ανάγει σε μέτρο τη σφοδρή επιθυμία να μην αισθάνεται την ιδιωτεία, την αποτυχία, τη μιζέρια, τον πόνο, τη φοβερή αρρώστια και στην οποία ο θάνατος ο ίδιος αντιμετωπίζεται όχι ως φυσικός και αναπόφευκτος αλλά ως σκληρή, άδικη συμφορά, δημιουργεί τρομακτική περιέργεια γύρω από τέτοια γεγονότα — μια περιέργεια η οποία ικανοποιείται μερικώς από τη φωτογράφηση. Το συναίσθημα πως είσαι απαλλαγμένος από τη δυστυχία κεντρίζει το ενδιαφέρον να βλέπεις οδυνηρές εικόνες, ενώ το να τις βλέπεις υποδηλώνει και ενισχύει το συναίσθημα πως είσαι απαλλαγμένος. Εν μέρει είναι επειδή κάποιος είναι "εδώ", όχι "εκεί" και εν μέρει είναι ο αναπόφευκτος χαρακτήρας που όλα τα γεγονότα αποκτούν όταν μετατρέπονται σε εικόνες. Στον πραγματικό κόσμο, κάτι *συμβαίνει* και κανείς δεν ξέρει τι *πρόκειται να* συμβεί μετά. Στον κόσμο-εικόνα *έχει* συμβεί, και *θα* συμβαίνει για πάντα μ' αυτό τον τρόπο.

Γνωρίζοντας πολλά από αυτά που υπάρχουν στον κόσμο (τέχνη, καταστροφή, φυσικές ομορφιές) μέσα από φωτογραφικές εικόνες, οι άνθρωποι συχνά απογοητεύονται, εκπλήσσονται, μένουν ασυγκίνητοι όταν βλέπουν το ίδιο πράγμα σε πραγματικές συνθήκες. Γιατί οι φωτογραφικές εικόνες τείνουν να αφαιρούν το συναίσθημα από κάτι το οποίο δοκιμάζουμε άμεσα και τα συναισθήματα τα οποία εγείρουν, σε μεγάλο βαθμό, δεν είναι αυτά που νιώθουμε στην πραγματική ζωή. Πολλές φορές μας ενοχλεί κάτι σε φωτογραφημένη μορφή περισσότερο από όταν ουσιαστικά έχουμε την άμεση εμπειρία. Το 1973 υπήρξα μάρτυρας, σε κάποιο νοσοκομείο της Σαγκάης, στην αφαίρεση των εννέα δεκάτων του στομαχιού ενός βιομηχανικού εργάτη με προχωρημένο έλκος, αφού είχε προηγηθεί αναισθησία με βελονισμό, και κατάφερα να παρακολουθήσω την τρίωρη διαδικασία (ήταν η πρώτη εγχείρηση που έβλεπα) χωρίς ναυτία, χωρίς ούτε μία φορά να αισθανθώ την ανάγκη να κοιτάξω αλλού. Ένα χρόνο αργότερα, σ' έναν κινηματογράφο στο Παρίσι, η λιγότερο αιματηρή εγχείρηση στο ντοκυμανταίρ του Αντονιόνι για την Κίνα *Chung Kuo* (*Κίνα*) με έκανε να δειλιάσω από το πρώτο κόψιμο του νυστεριού και γύρισα τα μάτια μου αλλού αρκετές φορές στη διάρκεια της

σκηνής. Όταν πρόκειται για ενοχλητικά γεγονότα, είναι ευάλωτος κανείς στις φωτογραφικές εικόνες με τρόπο που δεν είναι στις πραγματικές συνθήκες. Αυτή η ευαισθησία είναι μέρος της ξεχωριστής παθητικότητας κάποιου ο οποίος είναι δυο φορές θεατής, θεατής σε γεγονότα τα οποία έχουν ήδη διαμορφωθεί, πρώτα από τους συμμετέχοντες και μετά από το δημιουργό των εικόνων. Για την αληθινή εγχείρηση έπρεπε να πλυθώ, να φορέσω χειρουργική ποδιά, να στέκομαι δίπλα στους απασχολημένους χειρούργους και στις νοσοκόμες παίζοντας τους ρόλους μου: συνεσταλμένη ενήλικας, φιλοξενούμενη με καλούς τρόπους, μάρτυρας με σεβασμό. Η εγχείρηση της ταινίας αποκλείει όχι μόνο αυτή την ταπεινή συμμετοχή, αλλά οτιδήποτε ενεργό στην ιδιότητα του θεατή. Στο χειρουργείο είμαι εγώ αυτή που αλλάζει εστίαση, που κάνει τα κλόουζ–απ και τις μεσαίες λήψεις. Στον κινηματογράφο, ο Αντονιόνι έχει ήδη επιλέξει τα διαστήματα της εγχείρησης που μπορώ να παρακολουθήσω· η κάμερα κοιτάζει για μένα – και με υποχρεώνει να βλέπω, επιτρέποντάς μου ως μοναδική εναλλακτική λύση να μη βλέπω. Ακόμη περισσότερο, η ταινία συμπυκνώνει κάτι το οποίο διαρκεί ώρες σε μερικά λεπτά, αφήνοντας μόνο τα ενδιαφέροντα σημεία να παρουσιάζονται με ενδιαφέροντα τρόπο, δηλαδή, με την πρόθεση να αναταράξει ή να σοκάρει. Το δραματικό δραματοποιείται με τη διδακτική του layout και του μοντάζ. Σ' ένα φωτοπεριοδικό γυρίζουμε σελίδα, σε μια ταινία αρχίζει μια νέα σκηνή, δημιουργώντας μία αντίθεση που είναι οξύτερη από την αντίθεση ανάμεσα σε διαδοχικά γεγονότα τα οποία εξελίσσονται σε πραγματικό χρόνο.

Τίποτε δεν μπορεί να είναι περισσότερο διδακτικό για μας αναφορικά με το νόημα της φωτογραφίας – καθώς και, μεταξύ άλλων, μία μέθοδος διόγκωσης του πραγματικού – από τις επιθέσεις του κινεζικού τύπου στην ταινία του Αντονιόνι στις αρχές του 1974. Σ' αυτές καταρτίζεται ένας αρνητικός κατάλογος με όλες τις επινοήσεις της σύγχρονης εικονοληψίας, τόσο της κινηματογράφησης όσο και της φωτογράφησης.* Ενώ για μας η φωτογραφία είναι στενά συνδεδεμένη με ασυνεχείς τρόπους όρασης (το ζήτημα είναι ακριβώς να δεις το ολικό μέσω του μερικού – μια εντυπωσιακή λεπτομέρεια, ένα χτυπητό κρόπινγκ), στην Κίνα συνδέεται μόνο με τη συνέχεια. Όχι μόνο υπάρχουν κατάλληλα θέματα για την κάμερα, θετικά, τα οποία προσφέρονται για έμπνευση (παραδειγματικές δραστηριότητες, χαμογελαστοί άνθρωποι, αίθριος καιρός) και φανερώνουν τάξη, αλλά υπάρχουν και κατάλληλοι τρόποι φωτογράφησης, οι οποίοι πηγάζουν από αντιλήψεις σχετικές με την ηθική τάξη του χώρου και οι οποίοι αποκλείουν την ίδια την ιδέα του φωτογραφικού ματιού. Έτσι ο Αντονιόνι επικρίθηκε ότι φωτογράφησε πράγ-

ματα που ήταν παλιά ή παλιομοδίτικα — "αναζήτησε και κινηματογράφησε ρημαγμένους τοίχους και εφημερίδες πινάκων αχρηστευμένες προ πολλού"· χωρίς να "δείχνει προσοχή στα μικρά και μεγάλα τρακτέρ που δουλεύουν στα χωράφια, διάλεξε μόνο ένα γάιδαρο που έσερνε έναν οδοστρωτήρα" — και δείχνοντας ανάρμοστες στιγμές — "κινηματογράφησε με αηδιαστικό τρόπο ανθρώπους να φυσάνε τη μύτη τους και να πηγαίνουν στα αποχωρητήρια" — και απειθάρχητη κίνηση — "αντί να πάρει σκηνές μαθητών στην τάξη του δημοτικού μας σχολείου που δουλεύει ρολόι, κινηματογράφησε τα παιδιά να τρέχουν έξω από την τάξη την ώρα που αυτή τελείωνε". Κατηγορήθηκε ότι με τον τρόπο που φωτογράφιζε, δυσφήμιζε θέματα τα οποία ήταν σωστά: χρησιμοποιώντας "μουντά και θλιβερά χρώματα" και κρύβοντας ανθρώπους σε "βαθιές σκιές"· ότι κινηματογραφούσε το ίδιο θέμα με μια ποικιλία από τρόπους — "μερικές φορές υπάρχουν λήψεις από μακριά, άλλες φορές κλόουζ-απ, μερικές φορές από μπροστά και άλλες από πίσω" — που σημαίνει ότι δεν παρουσίαζε τα πράγματα από την άποψη ενός μεμονωμένου, ιδανικά τοποθετημένου παρατηρητή· ότι χρησιμοποιούσε χαμηλές και υψηλές γωνίες — "Η κάμερα εκ προθέσεως πήρε αυτή την υπέροχη σύγχρονη γέφυρα από πολύ κακές γωνίες με σκοπό να την κάνει να φαίνεται στραβή και ασταθής"· ότι δεν έκανε αρκετές ολοκληρωμένες λήψεις — "παίδεψε το μυαλό του για να πάρει αυτά τα κλόουζ-απ σε μια προσπάθεια να παραμορφώσει την εικόνα των ανθρώπων και να ασχημύνει την πνευματική τους όψη".

Εκτός από τη φωτογραφική εικονογραφία μαζικής παραγωγής, περισπούδαστων ηγετών, επαναστατικού κιτς και πολιτιστικών θησαυρών, βλέπει κανείς συχνά φωτογραφίες ιδιωτικού τύπου στην Κίνα. Πολλοί άνθρωποι έχουν εικόνες των αγαπημένων τους κολλημένες στον τοίχο ή πίσω από το τζάμι ενός επίπλου ή ενός γραφείου. Πολλές από αυτές είναι στιγμιότυπα από οικογενειακές συγκεντρώσεις και ταξίδια· καμία όμως δεν είναι αυθόρμη-

---

** Βλέπε Κακοήθες Κίνητρο, Χυδαία Τεχνάσματα-Μια Κριτική της Αντικινεζικής ταινίας του Αντονιόνι "Κίνα" (Πεκίνο: Foreign Language Press, 1974), ένα δεκαοχτασέλιδο φυλλάδιο (ανυπόγραφο), το οποίο αναδημοσιεύει ένα άρθρο που εμφανίστηκε στο έντυπο Renminh Ribao στις 30 Ιανουαρίου 1974· ακόμη το "Αποπέμποντας την Αντι-Κινεζική ταινία του Αντονιόνι", Peking Review, No 8 (22 Φεβρουαρίου 1974) που περιέχει περικομμένες εκδοχές τριών άλλων άρθρων που είχαν δημοσιευτεί εκείνον το μήνα. Ο στόχος αυτών των άρθρων δεν είναι φυσικά να αναπτύξουν μια άποψη για τη φωτογραφία — δεν φαίνεται να τους απασχολεί ιδιαιτέρως αυτό — αλλά να κατασκευάσουν έναν πρότυπο ιδεολογικό εχθρό, όπως και σε άλλες μαζικές μορφωτικές εκστρατείες που σκηνοθετήθηκαν εκείνη την εποχή. Με δεδομένο αυτόν το σκοπό, ήταν τόσο άσκοπο για τις δεκάδες εκατομμύρια που κινητοποιήθηκαν σε συναντήσεις σχολείων, εργοστασίων, στρατιωτικών μονάδων και κοινοτήτων σε όλη τη χώρα για να συμμετάσχουν στην εκστρατεία "Κριτικάρετε την Αντικινεζική Ταινία του Αντονιόνι", να έχουν ουσιαστικά δει την ταινία Chung Kuo, όσο ήταν και γι' αυτούς που συμμετείχαν στην εκστρατεία "Κριτικάρετε τον Λιν Πιάο και τον Κομφούκιο" του 1976, να έχουν διαβάσει ένα κείμενο του Κομφούκιου.*

τη, ούτε καν του είδους το οποίο και ο πιο ακαλλιέργητος χρήστης φωτογραφικής μηχανής αυτής της κοινωνίας θα έβρισκε φυσιολογική – ένα μωρό που σέρνεται στο πάτωμα, κάποιος στη μέση μιας χειρονομίας. Οι αθλητικές φωτογραφίες δείχνουν την ομάδα ως σύνολο, ή μόνο τις πιο στυλιζαρισμένες στιγμές του παιχνιδιού εν είδει μπαλέτου: σε γενικές γραμμές, αυτό που κάνουν οι άνθρωποι με την κάμερα είναι να συγκεντρώνονται μπροστά της και μετά να στοιχίζονται σε μια–δυο σειρές. Δεν υπάρχει ενδιαφέρον για τη σύλληψη ενός θέματος σε κίνηση. Αυτό συμβαίνει εν μέρει, υποθέτει κανείς, εξαιτίας συγκεκριμένων παλαιών αρχών που αφορούν την ευπρέπεια στη συμπεριφορά και στις αναπαραστάσεις. Και αποτελεί το χαρακτηριστικό οπτικό γούστο αυτών που ορίζουν την κουλτούρα της κάμερας, εφόσον η εικόνα ορίζεται ως κάτι το οποίο μπορεί να κλαπεί από τον ιδιοκτήτη της· έτσι ο Αντονιόνι επικρίθηκε ότι "έκανε διά της βίας λήψεις ενάντια στις επιθυμίες των ανθρώπων" σαν "κλέφτης". Η κατοχή της κάμερας δεν παραχωρεί άδεια για διείσδυση, όπως συμβαίνει σ' αυτή την κοινωνία, είτε οι άνθρωποι το θέλουν είτε όχι. (Οι καλοί τρόποι της κουλτούρας της κάμερας υπαγορεύουν πως όταν κάποιος φωτογραφίζεται από έναν άγνωστο σε δημόσιο χώρο προσποιείται ότι δεν το καταλαβαίνει εφόσον ο φωτογράφος στέκεται σε διακριτική απόσταση – αυτό σημαίνει, υποτίθεται, πως δεν θα απαγορεύσει τη λήψη, ούτε θ' αρχίσει να ποζάρει). Αντίθετα με ό,τι συμβαίνει εδώ, που ποζάρουμε όπου μπορούμε και υποχωρούμε όταν πρέπει, στην Κίνα η φωτογράφηση είναι πάντα μια ιεροτελεστία· συμπεριλαμβάνει πάντοτε ποζάρισμα και απαραιτήτως τη συγκατάθεση. Κάποιος που "σκοπίμως παραμόνευσε ανθρώπους οι οποίοι είχαν άγνοια για την πρόθεσή του να τους κινηματογραφήσει", στερούσε από πρόσωπα και πράγματα το δικαίωμα να ποζάρουν, για να δείχνουν όσο καλύτεροι γίνεται.

Ο Αντονιόνι αφιέρωσε ολόκληρη σχεδόν τη σκηνή της ταινίας *Chung Kuo* από την πλατεία Τιέν Αν Μεν του Πεκίνου, υπέρτατο σκοπό πολιτικού προσκυνήματος της χώρας, στους προσκυνητές που περίμεναν να φωτογραφηθούν. Το ενδιαφέρον του Αντονιόνι να δείξει τους Κινέζους να εκτελούν αυτό το βασικό τυπικό, να τεκμηριώνουν με την κάμερα ένα ταξίδι, είναι προφανές: η φωτογραφία και το φωτογραφίζεσθαι είναι προσφιλή θέματα για την κάμερα. Για τους κριτικούς του, η επιθυμία των επισκεπτών για μια φωτογραφία σουβενίρ στην πλατεία Τιέν Αν Μεν

> *είναι μια αντανάκλαση των βαθιά επαναστατικών αισθημάτων τους. Αλλά ο Αντονιόνι, με κακές προθέσεις, αντί να καταδείξει αυτή την πραγματικότητα, έκανε λήψεις μόνο από τα ρούχα, τις κινήσεις, τις εκφράσεις των*

ανθρώπων: εδώ, τα ανακατωμένα μαλλιά κάποιου· εκεί, άνθρωποι κοιτάζουν ερευνητικά, τα μάτια τους τυφλωμένα από τον ήλιο· τη μια στιγμή, τα μανίκια τους· την άλλη, τα παντελόνια τους...

Οι Κινέζοι αντιστέκονται στο φωτογραφικό ακρωτηριασμό της πραγματικότητας. Τα κλόουζ-απ δεν χρησιμοποιούνται. Ακόμη και οι καρτποστάλ αρχαιοτήτων και έργων τέχνης οι οποίες πουλιούνται σε μουσεία δεν δείχνουν κάτι τμηματικό· το αντικείμενο πάντοτε φωτογραφίζεται μετωπικά, κεντραρισμένο, ομοιόμορφα φωτισμένο και στην ολότητά του.

Βρίσκουμε τους Κινέζους ναΐβ επειδή δεν αντιλαμβάνονται την ομορφιά της σκασμένης ξεφλουδισμένης πόρτας, τη γραφικότητα της αταξίας, τη δύναμη της ιδιόμορφης γωνίας και της σημαντικής λεπτομέρειας, την ποίηση της γυρισμένης πλάτης. Διαθέτουμε σύγχρονη αντίληψη για τον εξωραϊσμό — η ομορφιά δεν βρίσκεται πουθενά εγγενώς· πρέπει να ανευρεθεί, μ' έναν άλλο τρόπο όρασης— καθώς και ευρύτερη αντίληψη για το νόημα, που οι πολλές εφαρμογές της φωτογραφίας απεικονίζουν και ενισχύουν αρκετά. Όσο περισσότερες παραλλαγές παρουσιάζονται από ένα θέμα, τόσο πιο πλούσιες οι πιθανότητές του σε νοήματα: έτσι, οι φωτογραφίες λένε περισσότερα στη Δύση παρά στη σημερινή Κίνα. Ανεξάρτητα από το πού στέκεται το *Chung Kuo* ως είδος ιδεολογικού εμπορεύματος (και οι Κινέζοι δεν έχουν άδικο όταν βρίσκουν την ταινία υποτιμητική), οι εικόνες του Αντονιόνι απλώς σημαίνουν περισσότερα από οποιεσδήποτε εικόνες διαθέτουν οι Κινέζοι για τους εαυτούς τους. Οι Κινέζοι δεν θέλουν οι φωτογραφίες να σημαίνουν πάρα πολλά ή να είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Δεν θέλουν να δουν τον κόσμο από ασυνήθιστη γωνία, να ανακαλύψουν καινούργια θέματα. Οι φωτογραφίες υποτίθεται πως επιδεικνύουν αυτό το οποίο έχει ήδη περιγραφεί. Η φωτογραφία για μας είναι ένα δίκοπο όργανο για την παραγωγή κλισέ (γαλλική λέξη η οποία σημαίνει συγχρόνως στερεότυπη έκφραση και φωτογραφικό αρνητικό) και για το σερβίρισμα "φρέσκων" απόψεων. Για τις κινεζικές αρχές υπάρχουν μόνο κλισέ —τα οποία δεν θεωρούν κλισέ αλλά "ορθές" απόψεις.

Στην Κίνα σήμερα αναγνωρίζονται μόνο δύο πραγματικότητες. Εμείς βλέπουμε την πραγματικότητα ως ανέλπιδα και συναρπαστικά πλουραλιστική. Στην Κίνα ως ζήτημα διαμάχης ορίζεται αυτό για το οποίο υπάρχουν "δύο γραμμές", η σωστή και η λάθος. Η κοινωνία μας προτείνει ένα φάσμα ασυνεχών επιλογών και αντιλήψεων. Η δική τους είναι κατασκευασμένη γύρω από έναν μοναδικό, ιδανικό παρατηρητή· και οι φωτογραφίες συνεισφέρουν το μερίδιό τους στο Μεγάλο Μονόλογο. Για μας υπάρχουν εναλλάξιμες διασκορπισμένες "απόψεις"· η φωτογραφία είναι μια πολυλογία.

Η τρέχουσα κινεζική ιδεολογία ορίζει την πραγματικότητα ως μια ιστορική διεργασία δομημένη με περιοδικές δυαδικότητες οι οποίες έχουν σαφώς χαραγμένα, ηθικώς χρωματισμένα νοήματα· το παρελθόν κρίνεται, κατά το μεγαλύτερο μέρος, απλώς κακό. Για μας, υπάρχουν ιστορικές διεργασίες με τρομερά πολύπλοκα και μερικές φορές αντιφατικά νοήματα· και υπάρχουν ακόμη οι τέχνες, οι οποίες αντλούν αρκετή από την αξία τους από τη συνειδητοποίηση εκ μέρους μας του χρόνου ως ιστορίας, όπως η φωτογραφία. (Αυτός είναι ο λόγος που το πέρασμα του χρόνου προσθέτει στην αισθητική αξία των φωτογραφιών και οι ουλές του χρόνου κάνουν τα αντικείμενα περισσότερο μάλλον παρά λιγότερο δελεαστικά για τους φωτογράφους.) Με την ιδέα της ιστορίας, επικυρώνουμε το ενδιαφέρον μας για τη γνώση του μεγαλύτερου δυνατού αριθμού πραγμάτων. Η μόνη χρήση της ιστορίας τους την οποία επιτρέπεται να κάνουν οι Κινέζοι είναι η διδακτική: το ενδιαφέρον τους για την ιστορία είναι στενό, ηθικολογικό, παραμορφωτικό, χωρίς περιέργεια. Γι' αυτό και η φωτογραφία με τη δική μας έννοια δεν έχει θέση στην κοινωνία τους.

Τα όρια που αντιμετωπίζει η φωτογραφία στην Κίνα αντανακλούν το χαρακτήρα της κοινωνίας τους, μιας κοινωνίας ενοποιημένης από την ιδεολογία μιας άκαμπτης, αδιάλειπτης σύγκρουσης. Η απεριόριστη χρήση από μέρους μας των φωτογραφικών εικόνων όχι μόνο αντανακλά αλλά μορφοποιεί αυτή την κοινωνία, μια μορφή ενοποιημένη από την άρνηση της σύγκρουσης. Η ίδια η αντίληψή μας για τον κόσμο – ο καπιταλιστικός "ενοποιημένος κόσμος" του εικοστού αιώνα – είναι σαν μια φωτογραφική πανοραμική άποψη. Ο κόσμος είναι "ένα", όχι επειδή είναι ενωμένος, αλλά επειδή μια περιήγηση των ετερόκλητων περιεχομένων του δεν αποκαλύπτει σύγκρουση παρά μία ακόμη πιο εκθαμβωτική ποικιλία. Αυτή η κίβδηλη ενότητα του κόσμου επηρεάζεται από τη μετάφραση των περιεχομένων του σε εικόνες. Οι εικόνες είναι πάντα συμβατές, ή μπορούν να γίνουν συμβατές, ακόμη κι όταν οι πραγματικότητες τις οποίες απεικονίζουν δεν είναι.

Η φωτογραφία δεν αναπαράγει απλώς το πραγματικό, το ανακυκλώνει – διαδικασία κλειδί σε μια σύγχρονη κοινωνία. Με τη μορφή φωτογραφικών εικόνων, πράγματα και γεγονότα δοκιμάζονται σε καινούργιες εφαρμογές, καινούργια νοήματα προσδιορίζονται γι' αυτά, που πηγαίνουν πέρα από τους διαχωρισμούς ανάμεσα στο όμορφο και το άσχημο, το αληθινό και το ψεύτικο, το χρήσιμο και το άχρηστο, το καλό και το κακό γούστο. Η φωτογραφία είναι ένα από τα κύρια μέσα παραγωγής της

ιδιότητας εκείνης η οποία αποδίδεται σε πράγματα και καταστάσεις και η οποία σβήνει αυτούς τους διαχωρισμούς: "το ενδιαφέρον". Αυτό που κάνει κάτι ενδιαφέρον είναι πως φαίνεται να μοιάζει ή να είναι ανάλογο με κάτι άλλο. Υπάρχει μια τέχνη και υπάρχουν τρόποι να κοιτάζεις τα πράγματα με σκοπό να τα κάνεις ενδιαφέροντα· και για να δημιουργηθεί αυτή η τέχνη, αυτές οι μόδες, υπάρχει μια σταθερή ανακύκλωση χειροτεχνημάτων και τάσεων του παρελθόντος. Τα ανακυκλωμένα κλισέ γίνονται μετα-κλισέ. Η φωτογραφική ανακύκλωση δημιουργεί κλισέ από μοναδικά αντικείμενα, ξεχωριστά και φανταχτερά χειροτεχνήματα από κλισέ. Εικόνες αληθινών πραγμάτων έχουν ενδιάμεσες επιστρώσεις από εικόνες εικόνων. Οι Κινέζοι προσδιορίζουν τις εφαρμογές της φωτογραφίας έτσι ώστε να μην υπάρχουν στρώματα ή επιστρώσεις εικόνων και όλες οι εικόνες ενισχύουν και επαναλαμβάνουν η μία την άλλη.* Έχουμε ανάγει τη φωτογραφία σε μέσον με το οποίο μπορεί να ειπωθεί με ακρίβεια οτιδήποτε, μπορεί να εξυπηρετηθεί οποιοσδήποτε σκοπός. Αυτό που στην πραγματικότητα είναι ξεχωριστό, οι εικόνες το συσχετίζουν. Η έκρηξη μιας ατομικής βόμβας μπορεί, με φωτογραφικό τρόπο, να χρησιμοποιηθεί για να διαφημίσει ένα χρηματοκιβώτιο.

◗ Η διαφορά ανάμεσα στο φωτογράφο ως ανεξάρτητο μάτι και στο φωτογράφο ως αντικειμενικό καταγραφέα φαίνεται θεμελιώδης σε μας, με τη διαφορά συχνά να παραβλέπεται, εσφαλμένα, διαχωρίζοντας τη φωτογραφία ως τέχνη από τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο. Και οι δύο όμως είναι λογικές προεκτάσεις αυτού που σημαίνει η φωτογραφία: τη δυνητική δημιουργία σημειώσεων από οτιδήποτε στον κόσμο, από κάθε πιθανή γωνία. Ο Ναντάρ, που πήρε τα πιο έγκυρα πορτραίτα διασημοτήτων του καιρού του και έκανε τις πρώτες φωτοσυνεντεύξεις, ήταν επίσης ο πρώτος φωτογράφος που έκανε εναέριες λήψεις· και όταν το 1855 εκτέλεσε τη "Δαγκερριανή επιχεί-

---

** Η κινεζική ανησυχία για την επαναληπτική λειτουργία των εικόνων (και των λέξεων) εμπνέει τη διανομή επιπρόσθετων εικόνων, φωτογραφιών που απεικονίζουν σκηνές στις οποίες, καθαρά, κανένας φωτογράφος δεν θα μπορούσε να είναι παρών· και η συνεχής χρήση τέτοιων φωτογραφιών υποδηλώνει πόσο ασθενής είναι η κατανόηση εκ μέρους του πληθυσμού του τι υπονοούν η φωτογράφηση και οι φωτογραφικές εικόνες. Στο βιβλίο του* Κινεζικές Σκιές *ο Σάιμον Λέυς δίνει ένα παράδειγμα με το "Κίνημα Εξομοίωσης με τον Λη Φενγκ", μια μαζική εκστρατεία στα μέσα της δεκαετίας του '60, για την εντύπωση των ιδανικών του Μαοϊκού πολίτη, που χτίστηκαν γύρω από την αποθέωση του Άγνωστου Πολίτη, ενός κληρωτού που ονομαζόταν Λη Φενγκ ο οποίος είχε πεθάνει σε ηλικία είκοσι χρονών σ' ένα συνηθισμένο ατύχημα. Οι Εκθέσεις Λη Φενγκ, που οργανώθηκαν στις μεγάλες πόλεις, περιλάμβαναν "φωτογραφικά ντοκουμέντα όπως 'ο Λη Φενγκ βοηθά μια ηλικιωμένη γυναίκα να περάσει το δρόμο', 'ο Λη Φενγκ πλένει (sic) κρυφά τα ρούχα του συντρόφου του', 'ο Λη Φενγκ δίνει το μεσημεριανό φαγητό του σ' έναν σύντροφο που έχει ξεχάσει το δικό του' και ούτω καθεξής", χωρίς προφανώς να αμφισβητεί κανείς "την παρουσία δίκην θείας πρόνοιας του φωτογράφου στα διάφορα περιστατικά της ζωής αυτού του ταπεινού, αλλά άγνωστου στρατιώτη". Αυτό που καθιστά μια εικόνα αληθινή στην Κίνα είναι το ότι είναι καλό για τους ανθρώπους να τη βλέπουν.*

ρηση" στο Παρίσι με ένα αερόστατο, συνέλαβε αμέσως το μελλοντικό όφελος των πολέμαρχων από τη φωτογραφία.

Πίσω από την υπόθεση πως τα πάντα αποτελούν υλικό για τη φωτογραφική μηχανή, υποκρύπτονται δύο θέσεις. Η μία βρίσκει πως υπάρχει ομορφιά ή τουλάχιστον ενδιαφέρον σε οτιδήποτε, αν αυτό ιδωθεί με διαπεραστικό μάτι. (Και η αισθητικοποίηση της πραγματικότητας που κάνει οτιδήποτε, τα πάντα, διαθέσιμα για την κάμερα, είναι επίσης αυτή που επιτρέπει τη συνηγόρηση υπέρ της φωτογραφίας, ακόμη και αυτής με την τελείως πρακτική εφαρμογή, ως τέχνης). Η άλλη μεταχειρίζεται τα πάντα σαν αντικείμενο κάποιας παρούσας ή μελλοντικής χρήσης, σαν υπόθεση εκτιμήσεων, αποφάσεων και προβλέψεων. Σύμφωνα με τη μία θέση, δεν υπάρχει τίποτε που δεν θα έπρεπε να *ιδωθεί*· σύμφωνα με την άλλη, δεν υπάρχει τίποτε που δεν θα έπρεπε να *καταγραφεί*. Η κάμερα εκπληρώνει μια αισθητική άποψη της πραγματικότητας, αφού σαν παιχνίδι-μηχανή εκτείνει στον καθένα τη δυνατότητα να εκφέρει αδιάφορες κρίσεις για τη σπουδαιότητα, το ενδιαφέρον, την ομορφιά. ("*Αυτή* θα ήταν μια καλή φωτογραφία".) Η κάμερα χρησιμοποιεί την κύρια άποψη για την πραγματικότητα συλλέγοντας πληροφορίες οι οποίες μας δίνουν τη δυνατότητα να έχουμε μία πιο ακριβή και γρήγορη αντίδραση σε οτιδήποτε συμβαίνει. Η αντίδραση βεβαίως μπορεί να είναι κατασταλτική ή ευεργετική: οι στρατιωτικές φωτογραφίες αναγνώρισης μπορούν να τερματίσουν ζωές, οι ακτίνες Χ βοηθούν στη διάσωσή τους.

Αν και οι δύο αυτές θέσεις, η αισθητική και η κύρια, φαίνονται να παράγουν αντιφατικά και ακόμη ασύμβατα συναισθήματα για ανθρώπους και καταστάσεις, στην ουσία πρόκειται για την τελείως χαρακτηριστική αντιφατική στάση την οποία τα μέλη μιας κοινωνίας που διαχωρίζει το δημόσιο από το ιδιωτικό αναμένεται να συμμεριστούν και να ασπαστούν. Και ίσως δεν υπάρχει δραστηριότητα που να μας προετοιμάζει καλύτερα, για να συμβιώσουμε μ' αυτές τις αντιφατικές θέσεις, από τη φωτογράφηση, που είναι τόσο κατάλληλη και για τις δύο. Από τη μια μεριά, οι κάμερες οπλίζουν την όραση στην υπηρεσία της εξουσίας —της πολιτείας, της βιομηχανίας, της επιστήμης. Από την άλλη μεριά, κάνουν την όραση εκφραστική σ' αυτόν το μυθικό χώρο ο οποίος είναι γνωστός ως ιδιωτική ζωή. Στην Κίνα, όπου η πολιτική και η ηθικολογία δεν αφήνουν χώρο για εκφράσεις αισθητικής προέλευσης, μόνο συγκεκριμένα πράγματα μπορούν να φωτογραφηθούν και μόνο με συγκεκριμένους τρόπους. Για μας, καθώς απομακρυνόμαστε σταθερά από την πολιτική, υπάρχει όλο και περισσότερος ελεύθερος χώρος για να

πληρωθεί με ασκήσεις ευαισθησίας σαν αυτές τις οποίες είναι σε θέση να εκτελούν οι κάμερες. Μία από τις επιδράσεις της νεότερης τεχνολογίας της κάμερας (βίντεο, στιγμιαίες ταινίες) υπήρξε η στροφή ακόμη μεγαλύτερου μέρους αυτού που συμβαίνει ιδιωτικά με τις κάμερες σε ναρκισσιστικές χρήσεις – δηλαδή στην αυτοπαρατήρηση. Εφαρμογές όμως που έγιναν πρόσφατα δημοφιλείς όπως η επανατροφοδότηση εικόνων στην κρεβατοκάμαρα, οι θεραπευτικές συνεδριάσεις, τα συνέδρια του Σαββατοκύριακου, φαίνονται να έχουν πολύ λιγότερη ορμή από το δυναμικό που έχει το βίντεο ως συσκευή παρακολούθησης δημόσιων χώρων. Συμπερασματικά, οι Κινέζοι θα κάνουν τελικά τις ίδιες βασικές χρήσεις της φωτογραφίας που κάνουμε κι εμείς, εκτός ίσως από αυτήν. Η τάση να μεταχειριζόμαστε το χαρακτήρα σαν ισοδύναμο με τη συμπεριφορά κάνει περισσότερο αποδεκτή την ευρύτατη δημόσια εγκατάσταση του εξωτερικού μηχανοποιημένου βλέμματος που προσφέρουν οι κάμερες. Τα πολύ περισσότερο κατασταλτικά μέτρα τάξης της Κίνας απαιτούν όχι μόνο την επίβλεψη της συμπεριφοράς αλλά την αλλαγή του εσωτερικού κόσμου· εκεί, η παρακολούθηση εσωτερικοποιείται σε βαθμό που δεν έχει προηγούμενο, κάτι που υποδηλώνει πολύ πιο περιορισμένο μέλλον στην κοινωνία τους για την κάμερα σαν μέσο παρακολούθησης.

Η Κίνα προσφέρει το πρότυπο ενός είδους δικτατορίας, της οποίας η κυρίαρχη ιδέα είναι "το καλό" και στην οποία τα πιο ανελέητα όρια περιορίζουν όλες τις μορφές έκφρασης, συμπεριλαμβάνοντας και τις εικόνες. Το μέλλον ίσως προσφέρει ένα άλλο είδος δικτατορίας, της οποίας η κυρίαρχη ιδέα θα είναι "το ενδιαφέρον", στην οποία όλων των ειδών οι εικόνες, στερεότυπες και εκκεντρικές, θα πολλαπλασιάζονται. Κάτι τέτοιο υποδηλώνεται στο *Invitation to a Beheading* (*Πρόσκληση σ' έναν Αποκεφαλισμό*) του Ναμπόκοβ. Το πορτραίτο ενός πρότυπου ολοκληρωτικού καθεστώτος περιλαμβάνει μόνο μία τέχνη, πανταχού παρούσα: τη φωτογραφία – και ο φιλικός φωτογράφος που τριγυρίζει το κελλί του μελλοθάνατου πρωταγωνιστή, αποδεικνύεται στο τέλος του μυθιστορήματος ότι είναι ο δήμιος. Και δεν φαίνεται να υπάρχει τρόπος (κάτι σαν μια πελώρια ιστορική αμνησία, όπως στην Κίνα) για να περιοριστεί ο πολλαπλασιασμός των φωτογραφικών εικόνων. Το μόνο ερώτημα είναι αν η λειτουργία του κόσμου-εικόνα τον οποίο δημιουργούν οι κάμερες θα μπορούσε να είναι διαφορετική απ' ότι είναι. Η τωρινή λειτουργία είναι αρκετά σαφής, αν λάβει κανείς υπόψη σε τι πλαίσια βλέπονται οι φωτογραφικές εικόνες, τι εξαρτήσεις δημιουργούν, τι ανταγωνισμούς συμφιλιώνουν – δηλαδή τι θεσμούς υποστηρίζουν, των οποίων τις ανάγκες στην πραγματικότητα εξυπηρετούν.

Η καπιταλιστική κοινωνία απαιτεί μια κουλτούρα βασισμένη σε εικόνες. Έχει ανάγκη να προσφέρει τεράστιες ποσότητες ψυχαγωγίας, με σκοπό να κεντρίσει το αγοραστικό ένστικτο και να αναισθητοποιήσει τις πληγές της τάξης, του φύλου, της φυλής. Και έχει ανάγκη να συλλέξει απεριόριστες ποσότητες πληροφοριών για να εκμεταλλευτεί καλύτερα τα φυσικά αποθέματα, να αυξήσει την παραγωγικότητα, να διατηρήσει την τάξη, να κάνει πόλεμο, να δώσει δουλειά σε γραφειοκράτες. Οι δίδυμες ικανότητες της κάμερας, η υποκειμενοποίηση και η αντικειμενοποίηση της πραγματικότητας, υπηρετούν ιδανικά αυτές τις ανάγκες και τις ενδυναμώνουν. Οι κάμερες ορίζουν την πραγματικότητα με τους δύο τρόπους που είναι ουσιαστικοί στη λειτουργία μιας προχωρημένης βιομηχανικής κοινωνίας: ως θέαμα (για τις μάζες) και ως αντικείμενο παρακολούθησης (για τους διοικούντες). Η παραγωγή εικόνων παρέχει ακόμη ιδεολογία εξουσίας. Η κοινωνική αλλαγή αντικαθίσταται από αλλαγή στις εικόνες. Η ελευθερία για την κατανάλωση ενός πλουραλισμού εικόνων και αγαθών εξισώνεται με την ελευθερία την ίδια. Το στένεμα της ελεύθερης πολιτικής επιλογής, σε απελευθέρωση της οικονομικής κατανάλωσης, απαιτεί την απεριόριστη παραγωγή και κατανάλωση εικόνων.

◗ Η τελική αιτία για την ανάγκη να φωτογραφηθεί το καθετί βρίσκεται στην ίδια τη λογική της κατανάλωσης. Να καταναλώνεις σημαίνει να καις, να αναλώνεις – και συνεπώς την ανάγκη να αναπληρώνεις. Καθώς δημιουργούμε εικόνες και τις καταναλώνουμε, χρειαζόμαστε ακόμη περισσότερες εικόνες· και ακόμη περισσότερες. Οι εικόνες όμως δεν αποτελούν θησαυρό, για χάρη του οποίου πρέπει να λεηλατηθεί ο κόσμος· είναι ακριβώς ό,τι υπάρχει εκεί όπου πέφτει το μάτι. Η κατοχή της κάμερας μπορεί να εμπνεύσει κάτι παραπλήσιο με τη λαγνεία. Και σαν όλες τις αξιόπιστες μορφές λαγνείας δεν μπορεί να ικανοποιηθεί: πρώτον, επειδή οι δυνατότητες της φωτογραφίας είναι ατελείωτες· και δεύτερον, γιατί το ίδιο το φωτογραφικό έργο τελικά είναι αχόρταγο. Οι απόπειρες των φωτογράφων να υποστηρίξουν μια εκκενωμένη έννοια πραγματικότητας συνεισφέρουν στην εκκένωση. Η καταπιεστική έννοια που έχουμε για τη μεταβατικότητα κάθε πράγματος είναι οξύτερη από τότε που οι κάμερες μας έδωσαν τα μέσα να "στερεώσουμε" τη φευγαλέα στιγμή. Οι κάμερες είναι το αντίδοτο και η ασθένεια, το μέσον οικειοποίησης της πραγματικότητας και το μέσον που τη φθείρει.

Η δύναμη της φωτογραφίας έχει στην ουσία απο–Πλατωνοποιήσει την

αντίληψή μας για την πραγματικότητα, καθιστώντας όλο και λιγότερο πειστική την πιθανότητα να συλλογιστούμε την εμπειρία μας σύμφωνα με το διαχωρισμό ανάμεσα σε εικόνες και πράγματα, ανάμεσα σε αντίγραφα και πρωτότυπα. Στην υποτιμητική στάση που κρατούσε ο Πλάτων απέναντι στις εικόνες ταίριαζε να τις προσομοιάζει με σκιές —πρόσκαιρες, ελάχιστα πληροφοριακές, άυλες, ανίσχυρες συν–παρουσίες των αληθινών πραγμάτων που τις δημιουργούν. Η δύναμη των φωτογραφικών εικόνων, όμως, προέρχεται από το γεγονός ότι είναι υλικές πραγματικότητες από μόνες τους, πλούσιες πληροφοριακά παρακαταθήκες του περάσματος αυτού που τις εξέπεμψε, οτιδήποτε κι αν ήταν αυτό, ισχυρά μέσα για την ανατροπή της πραγματικότητας —για τη μετατροπή της σε σκιά. Οι εικόνες είναι περισσότερο πραγματικές απ' όσο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει. Και ακριβώς επειδή υπάρχουν σε απεριόριστο αποθεματικό το οποίο δεν εξαντλείται από τα καταναλωτικά απόβλητα, συντρέχουν όλο και περισσότεροι λόγοι για τη χρήση συντηρητικής αγωγής. Αν μπορεί να βρεθεί ένας καλύτερος τρόπος για να συμπεριλάβει ο πραγματικός κόσμος την εικόνα, θα απαιτηθεί η οικολογία όχι μόνο των αληθινών πραγμάτων αλλά και των εικόνων.

ΣΥΝΟΠΤΙΚΗ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

(Φόρος τιμής στον Γουώλτερ Μπέντζαμεν)

Λαχταρούσα να συλλάβω όλη την ομορφιά που βρέθηκε μπροστά μου και με την πάροδο του χρόνου η λαχτάρα μου ικανοποιήθηκε.

– Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον

Λαχταρώ να έχω ένα τέτοιο ενθύμιο από κάθε αγαπητή μου ύπαρξη στον κόσμο. Δεν είναι απλώς η ομοιότητα που είναι πολύτιμη σ' αυτές τις περιπτώσεις – αλλά ο σύνδεσμος και η αίσθηση εγγύτητας που εμπλέκονται στο αντικείμενο... το γεγονός της ίδιας της σκιάς του προσώπου που βρίσκεται εκεί στερεωμένη για πάντα! Πρόκειται πιστεύω για τον καθαγιασμό του πορτραίτου – και δεν είναι καθόλου τερατώδες εκ μέρους μου να πω, κάτι που οι αδελφοί μου αποδοκιμάζουν τόσο σφοδρά, πως θα προτιμούσα ένα τέτοιο ενθύμιο από κάποιον που αγαπούσα ακριβά, από το ευγενέστερο έργο τέχνης που έχει δημιουργηθεί ποτέ.

– Ελίζαμπεθ Μπάρρετ

*(*1843, γράμμα στην Μαίρη Ράσσελ Μίτφορντ*)*

Η φωτογραφία που κάνεις είναι ένα αρχείο της ύπαρξής σου, για κάποιον που βλέπει πραγματικά. Βλέπεις και επηρεάζεσαι από τις πορείες άλλων ανθρώπων, μπορεί ακόμη και να τις χρησιμοποιήσεις για να βρεις τη δική σου, αλλά τελικά θα χρειαστεί να ελευθερωθείς από αυτές. Αυτό εννοούσε ο Νίτσε όταν είπε "Μόλις διάβασα τον Σοπεγχάουερ, τώρα πρέπει να τον ξεφορτωθώ". Ήξερε πόσο δόλιες μπορούν να είναι οι πορείες άλλων ανθρώπων, ειδικά αυτών που έχουν τη δύναμη της βαθιάς εμπειρίας, αν τις αφήσεις να μπουν ανάμεσα σε σένα και στην όραση σου.

– Πωλ Στρεντ

Ότι η εξωτερική όψη του ανθρώπου είναι εικόνα της εσωτερικής και το πρόσωπο έκφραση και αποκάλυψη ολόκληρου του χαρακτήρα φαίνεται από μόνη της αρκετά λογική υπόθεση και συνεπώς ασφαλής για να προχωρήσει κανείς· γεννημένη καθώς είναι από το γεγονός ότι οι άνθρωποι έχουν πάντα την αγωνία να δουν κάποιον που έχει γίνει διάσημος... η Φωτογραφία... προσφέρει την πιο πλήρη ικανοποίηση στην περιέργειά μας.

– Σοπεγχάουερ

Να βιώσουμε κάτι ως όμορφο σημαίνει: να το βιώσουμε απαραιτήτως λάθος.

– Νίτσε

Τώρα, για ένα ασήμαντα μικρό ποσόν, μπορούμε να γνωριστούμε όχι μόνο με κάθε διάσημη τοποθεσία του κόσμου, αλλά επίσης και με κάθε, σχεδόν, αξιόλογο άνθρωπο στην Ευρώπη. Η πανταχού παρουσία του φωτογράφου είναι κάτι υπέροχο. Όλοι μας έχουμε δεί τις Άλπεις και γνωρίζουμε το Σαμονύ και την Μερ ντε Γκλας απέξω, αν και δεν δείξαμε γενναιότητα στους τρόμους του Καναλιού... Περάσαμε τις Άνδεις, ανεβήκαμε την Τενερίφη, μπήκαμε στην Ιαπωνία, "τελειώσαμε" με τον Νιαγάρα και τα Χίλια Νησάκια, γευτήκαμε τη χαρά της μάχης μαζί με τους ευγενείς μας (σε βιτρίνες καταστημάτων), καθίσαμε στα συμβούλια των ισχυρών, γνωριστήκαμε με βασιλείς, αυτοκράτορες και βασίλισσες, πριμαντόνες, τους αγαπημένους χορευτές του μπαλέτου και "ηθοποιούς με περίσσια χάρη". Είδαμε φαντάσματα και δεν ριγήσαμε· σταθήκαμε μπροστά στη βασιλική οικογένεια χωρίς να βγάλουμε το καπέλο μας· είδαμε, εν συντομία, μέσα από ένα φακό τριών ιντσών κάθε μεγαλοπρέπεια και ματαιοδοξία αυτού του αχρείου αλλά όμορφου κόσμου.

– Ντ. Π. συντάκτης στήλης στο *Once a Week* (Λονδίνο), 1η Ιουνίου 1861

Έχει ειπωθεί αρκετά δίκαια για τον Ατζέ ότι φωτογράφιζε (ερημωμένους δρόμους του Παρισιού) σαν σκηνές εγκλήματος. Η σκηνή του εγκλήματος είναι ερημωμένη επίσης· φωτογραφίζεται για τη θεμελίωση αποδείξεων. Με τον Ατζέ, οι φωτογραφίες γίνονται κανονικές αποδείξεις ιστορικών περιστάσεων και αποκτούν κρυφή πολιτική σημασία.

– Γουώλτερ Μπέντζαμεν

Αν μπορούσα να πω την ιστορία με λόγια, δεν θα χρειαζόμουν να σέρνω μια φωτογραφική μηχανή.

– Λιούις Χάιν

Πήγα στη Μασσαλία. Ένα μικρό επίδομα μου επέτρεπε να τα βγάζω πέρα και δούλεψα με ευχαρίστηση. Μόλις είχα ανακαλύψει την Λάικα. Έγινε η προέκταση του ματιού μου και δεν την έχω αποχωριστεί ποτέ από τότε που τη βρήκα. Περιπλανιόμουν στους δρόμους όλη μέρα, νιώθοντας ένταση, έτοιμος να εφορμήσω, αποφασισμένος να "παγιδεύσω" τη ζωή – να διαφυλάξω τη ζωή στην πράξη του ζην. Πάνω απ' όλα, πάσχισα να αρπάξω, στα όρια μιας φωτογραφίας, ολόκληρη την ουσία κάποιας κατάστασης που εκτυλισσόταν μπροστά στα μάτια μου.

– Ανρύ Καρτιέ-Μπρεσσόν

**Είναι δύσκολο να διακρίνετε πού τελειώνετε εσείς
και πού αρχίζει η κάμερα.**

Με μια Μινόλτα 35mm SLR μπορείτε να αιχμαλωτίσετε τον κόσμο γύρω σας σχεδόν χωρίς καθόλου κόπο. Ή να εκφράσετε τον κόσμο μέσα σας. Αισθάνεται άνετα στα χέρια σας. Τα δάχτυλά σας βρίσκουν τη θέση τους με φυσικότητα. Όλα δουλεύουν τόσο απαλά που η κάμερα γίνεται ένα κομμάτι από σας. Δεν παίρνετε ποτέ το μάτι σας από το οφθαλμοσκόπιο για να κάνετε ρυθμίσεις. Έτσι μπορείτε να συγκεντρωθείτε στη δημιουργία της φωτογραφίας... Και είστε ελεύθεροι να εξερευνήσετε τα όρια της φαντασίας σας με μια Μινόλτα. Περισσότεροι από 40 φακοί των υπέροχα σχεδιασμένων συστημάτων Ρόκκορ – Χ και Μινόλτα/Σέλτικ σας επιτρέπουν να γεφυρώσετε αποστάσεις ή να αιχμαλωτίσετε ένα θεαματικό πανόραμα τύπου "μάτι ψαριού"...

ΜΙΝΟΛΤΑ

Όταν εσείς είστε η κάμερα και η κάμερα είστε εσείς

– διαφήμιση (1976)

Φωτογραφίζω ό,τι δεν θέλω να ζωγραφίσω και ζωγραφίζω ό,τι δεν μπορώ να φωτογραφήσω.

– Μαν Ρέη

Μόνο με προσπάθεια μπορεί να εξαναγκαστεί η φωτογραφική μηχανή να πει ψέματα· βασικά είναι ένα τίμιο μέσο: έτσι ο φωτογράφος είναι πολύ πιο πιθανό να προσεγγίσει τη φύση με πνεύμα έρευνας, κοινωνίας, σε αντίθεση με την αναιδή επίδειξη των αυτο–αναγορευμένων "καλλιτεχνών". Και η σύγχρονη όραση, η νέα ζωή, βασίζεται στην τίμια προσέγγιση όλων των προβλημάτων, είτε πρόκειται για ηθική είτε για τέχνη. Ψεύτικες προσόψεις κτιρίων, ψεύτικα μέτρα στην ηθική, υπεκφυγές και κοροϊδίες όλων των ειδών πρέπει να καταδικαστούν, θα καταδικαστούν.

– Έντουαρντ Γουέστον

Επιχειρώ, με αρκετή από τη δουλειά μου, να ζωντανέψω όλα τα πράγματα – ακόμη και τα λεγόμενα "άψυχα" αντικείμενα – με το πνεύμα του ανθρώπου. Έχω οδηγηθεί, σταδιακά, να πιστεύω ότι αυτή η εξαιρετικά ζωογονητική προέκταση εγείρεται τελικά από το βαθύ φόβο και την ανησυχία μου για την επιταχυνόμενη μηχανοποίηση της ζωής του ανθρώπου· και το αποτέλεσμα επιχειρεί να σφραγίσει την ατομικότητα σε όλες τις σφαίρες της ανθρώπινης δραστηριότητας – και όλη αυτή η διεργασία αποτελεί μία από τις

κύριες εκφράσεις της στρατιωτικής-βιομηχανικής κοινωνίας... Ο δημιουργικός φωτογράφος απελευθερώνει το ανθρώπινο περιεχόμενο των αντικειμένων· και μεταδίδει ανθρωπιά στον απάνθρωπο κόσμο γύρω του.

– Κλάρενς Τζων Λάφλιν

Μπορείς να φωτογραφήσεις οτιδήποτε τώρα.

– Ρόμπερτ Φρανκ

Προτιμώ να δουλεύω πάντα στο στούντιο. Απομονώνει τους ανθρώπους από το περιβάλλον τους. Γίνονται κατά μία έννοια... σύμβολα των εαυτών τους. Συχνά νιώθω ότι οι άνθρωποι έρχονται σε μένα να φωτογραφηθούν για τον ίδιο λόγο που θα πήγαιναν σ' ένα γιατρό ή σ' έναν πνευματιστή –για να μάθουν πώς είναι. Έτσι, εξαρτώνται από μένα. Πρέπει να τους απασχολήσω. Διαφορετικά δεν υπάρχει τίποτε να φωτογραφήσω. Πρέπει να συγκεντρωθώ και να προκαλέσω τη συμμετοχή τους. Μερικές φορές η συγκέντρωση είναι τόσο έντονη που ήχοι μέσα στο στούντιο δεν ακούγονται. Ο χρόνος σταματά. Μοιραζόμαστε μια σύντομη, έντονη οικειότητα. Έρχεται όμως μόνη της. Δεν έχει παρελθόν... ούτε μέλλον. Και όταν τελειώσει το ποζάρισμα – όταν γίνει η φωτογραφία – δεν έχει απομείνει τίποτε εκτός από τη φωτογραφία... τη φωτογραφία κι ένα είδος ταραχής. Φεύγουν... και δεν τους ξέρω. Μόλις άκουσα τι είπαν. Αν τους συναντήσω κάπου μια βδομάδα αργότερα, σε κάποιο χώρο, περιμένω πως δεν θα με αναγνωρίσουν. Γιατί δεν αισθάνομαι πως ήμουν πραγματικά εκεί. Τουλάχιστον ό,τι ήταν εκεί από μένα... είναι τώρα στη φωτογραφία. Και οι φωτογραφίες έχουν μια πραγματικότητα για μένα που οι άνθρωποι δεν έχουν. Είναι μέσα από τις φωτογραφίες που τους ξέρω. Ίσως είναι στη φύση του να είσαι φωτογράφος. Ποτέ δεν εμπλέκομαι πραγματικά. Δεν χρειάζομαι καμία αληθινή γνώση. Όλα είναι ζήτημα αναγνωρίσεων.

– Ρίτσαρντ Άβεντον

Η δαγκερροτυπία δεν είναι απλώς ένα όργανο που χρησιμεύει στη σχεδίαση της φύσης... της δίνει τη δύναμη να αναπαράγει τον εαυτό της.

– Λουί Νταγκέρ

(1838, από ένα σημείωμα που κυκλοφόρησε για να προσελκύσει επενδυτές)

Οι δημιουργίες του ανθρώπου ή της φύσης ποτέ δεν δείχνουν περισσότερο μεγαλειώδεις απ' ότι σε μια φωτογραφία του Άνσελ Άνταμς και οι εικόνες του μπορούν να κυριεύσουν το θεατή με περισσότερη δύναμη από το φυσικό αντικείμενο από το οποίο προήλθαν.

– διαφήμιση για ένα βιβλίο με φωτογραφίες του Άνταμς (1974)

Αυτή η φωτογραφία Πολαρόιντ SX–70 είναι κομμάτι της συλλογής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης.

Το έργο ανήκει στον Λουκά Σαμαρά, έναν από τους κορυφαίους Αμερικανούς καλλιτέχνες. Ανήκει σε μία από τις πιο σημαντικές συλλογές του κόσμου. Δημιουργήθηκε χρησιμοποιώντας το καλύτερο στιγμιαίο φωτογραφικό σύστημα του κόσμου, την κάμερα Πολαρόιντ SX–70 Λαντ. Την ίδια κάμερα έχουν εκατομμύρια άνθρωποι. Μια κάμερα πολύμορφη, εξαιρετικής ποιότητας, ικανή να φωτογραφήσει από 10.4 ίντσες μέχρι το άπειρο... Αυτό είναι το έργο τέχνης του Σαμαρά με την SX–70, που είναι ένα έργο τέχνης από μόνη της.

– διαφήμιση (1977)

Οι περισσότερες από τις φωτογραφίες μου είναι συμπονετικές, ευγενικές και προσωπικές. Τείνουν να επιτρέπουν στο θεατή να δει μόνος του. Τείνουν να αποφεύγουν το κήρυγμα. Και τείνουν να μην παρουσιάζονται ως τέχνη.

– Μπρους Ντάβιντσον

Καινούργιες μορφές τέχνης δημιουργούνται με την ένταξη των περιφερειακών.

– Βίκτορ Σκλόβσκι

...μια νέα βιομηχανία έχει ξεπηδήσει, που συνεισφέρει αρκετά επιβεβαιώνοντας την πίστη στην ηλιθιότητα και καταστρέφοντας οτιδήποτε θεϊκό έχει απομείνει από τη γαλλική ιδιοφυΐα. Το ειδωλολατρικό πλήθος αιτείται ένα ιδανικό αξιόλογο και κατάλληλο στη φύση του – αυτό είναι απολύτως κατανοητό. Όσον αφορά τη ζωγραφική και τη γλυπτική, το σύγχρονο πιστεύω του καλλιεργημένου κοινού στη Γαλλία είναι... το εξής: "Πιστεύω στη Φύση και μόνο στη Φύση (υπάρχουν σοβαροί λόγοι γι' αυτό). Πιστεύω ότι η Τέχνη είναι, και δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο, από την αναπαραγωγή της Φύσης με ακρίβεια... Έτσι η βιομηχανία που θα μας έδινε αποτελέσματα ταυτόσημα με τη Φύση θα ήταν το απόλυτο της τέχνης." Ήταν ένας εκδικητικός Θεός

αυτός που εκπλήρωσε τις επιθυμίες ενός τέτοιου πλήθους. Ο Νταγκέρ ήταν ο Μεσσίας του. Και τώρα το κοινό λέει στον εαυτό του: "Αφού η φωτογραφία μας προσφέρει κάθε εγγύηση ακρίβειας που θα μπορούσαμε να επιθυμήσουμε (το πιστεύουν στ' αλήθεια αυτό, οι ηλίθιοι!), τότε η φωτογραφία και η Τέχνη είναι το ίδιο πράγμα." Από εκείνη τη στιγμή η άθλια κοινωνία μας έσπευσε, όπως ο Νάρκισσος, να ατενίσει την κοινότοπη εικόνα της σ' ένα κομματάκι μέταλλο... Κάποιος δημοκρατικός συγγραφέας όφειλε να είχε αναγνωρίσει εδώ μια φτηνή μέθοδο διασποράς αποστροφής για την ιστορία και τη ζωγραφική ανάμεσα στους ανθρώπους...

– Μπωντλέρ

Η ζωή η ίδια δεν είναι η πραγματικότητα. Εμείς δίνουμε πνοή στις πέτρες και στα χαλίκια.

– Φρέντεριχ Ζόμμερ

Ο νεαρός καλλιτέχνης έχει καταγράψει, πέτρα προς πέτρα, τους καθεδρικούς του Στρασβούργου και της Ρεμς σε περισσότερες από εκατό διαφορετικές εκτυπώσεις. Χάρη σ' αυτόν ξεπεράσαμε όλα τα εμπόδια... αυτός είδε για μας ό,τι δεν θα μπορούσαμε ποτέ να ανακαλύψουμε με τα δικά μας μάτια... θα νόμιζε κανείς πως οι άγιοι σχεδόν καλλιτέχνες του Μεσαίωνα είχαν προβλέψει την Δαγκερροτυπία όταν τοποθέτησαν τόσο ψηλά τα αγάλματα και πέτρινα σκαλίσματά τους, όπου μόνο τα πουλιά που πετούν γύρω από τα καμπαναριά μπορούν να θαυμάσουν τη λεπτομέρεια και την τελειότητά τους... Ολόκληρος ο καθεδρικός ναός ανακατασκευάζεται, στρώση με στρώση, με την υπέροχη δράση του ηλιακού φωτός, της σκιάς, της βροχής. Ο Μ. Λε Σεκ, έχει κι αυτός κτίσει αυτό το μνημείο.

– Χ. ντε Λακρετέλ
στη *La Lumiere,* 20 Μαρτίου 1852

Η ανάγκη να φέρουμε τα πράγματα χωρικά και ανθρώπινα "εγγύτερα" είναι σχεδόν μανία σήμερα, όπως είναι και η τάση να καταργείται η μοναδικότητα ή το εφήμερο ενός δεδομένου γεγονότος με τη φωτογραφική του αναπαραγωγή. Υπάρχει μία διαρκώς αυξανόμενη πίεση για τη φωτογραφική αναπαραγωγή του αντικειμένου σε κλόουζ–απ...

– Γουώλτερ Μπέντζαμεν

Δεν είναι τυχαίο ότι ο φωτογράφος γίνεται φωτογράφος, περισσότερο απ' ότι ο δαμαστής λιονταριών γίνεται δαμαστής λιονταριών.

– Ντοροθήα Λανγκ

Αν ήμουν απλώς περίεργη, θα ήταν πολύ δύσκολο να πω σε κάποιον "θέλω να έρθω στο σπίτι σου και να καθίσεις να μου μιλήσεις και να μου πεις την ιστορία της ζωής σου". Θέλω να πω, οι άνθρωποι θα απαντήσουν "Είσαι τρελή". Επιπλέον, θα κλειστούν στον εαυτό τους. Η κάμερα όμως είναι ένα είδος άδειας. Αρκετοί άνθρωποι επιθυμούν να τους δοθεί αυτή η προσοχή και αυτό είναι ένα λογικό είδος προσοχής για να δοθεί.

– Ντάιαν Άρμπους

...Ξαφνικά ένα μικρό αγόρι έπεσε στο έδαφος δίπλα μου. Συνειδητοποίησα τότε ότι η αστυνομία δεν έριχνε προειδοποιητικές βολές. Πυροβολούσαν μέσα στο πλήθος. Περισσότερα παιδιά έπεφταν... Άρχισα να παίρνω φωτογραφίες του μικρού αγοριού που πέθαινε δίπλα μου. Αίμα έτρεχε από το στόμα του και μερικά παιδιά γονάτισαν κοντά του και προσπαθούσαν να σταματήσουν την αιμορραγία. Τότε μερικά παιδιά φώναξαν πως θα με σκότωναν... Τους παρακάλεσα να με αφήσουν ήσυχο. Είπα πως ήμουν ρεπόρτερ και πως ήμουν εκεί για να καταγράψω ό,τι συνέβαινε. Ένα νεαρό κορίτσι με χτύπησε στο κεφάλι με μια πέτρα. Ζαλίστηκα, στεκόμουν όμως ακόμα στα πόδια μου. Τότε επικράτησε η λογική και μερικοί με οδήγησαν μακριά. Όλη αυτή την ώρα ελικόπτερα έκαναν κύκλους πάνω από τα κεφάλια μας και ακούγονταν ήχοι πυροβολισμών. Ήταν σαν όνειρο. Ένα όνειρο που δεν πρόκειται να ξεχάσω ποτέ.

– από την αφήγηση του Αλφ Κουμάλο, ενός μαύρου ρεπόρτερ των *Johannesburg Sunday Times,* από το ξέσπασμα των εξεγέρσεων στο Soweto της Νοτίου Αφρικής. Δημοσιεύτηκε στην *The Observer* (Λονδίνο), Κυριακή, 20 Ιουνίου 1976

Η φωτογραφία είναι η μόνη "γλώσσα" που είναι κατανοητή σε όλα τα μέρη του κόσμου, γεφυρώνει όλα τα έθνη και τις κουλτούρες, συνδέει την οικογένεια του ανθρώπου. Ανεξάρτητα από πολιτική επιρροή – όπου οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι – αντανακλά με αλήθεια τη ζωή και τα γεγονότα, μας επιτρέπει να μοιραστούμε τις ελπίδες και την απελπισία των άλλων και διαφωτίζει τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες. Γινόμαστε αυτόπτες μάρτυρες της ανθρωπιάς και της απανθρωπιάς της ανθρωπότητας...

– Χέλμουτ Γκέρνσχαϊμ
(Creative Photography [1962])

Η φωτογραφία είναι ένα είδος οπτικής επεξεργασίας. Κατά βάθος το ζήτημα είναι να καδράρεις το περίγραμμα ενός τμήματος του κώνου της όρασης, ενώ στέκεσαι στη σωστή θέση τη σωστή στιγμή. Όπως το σκάκι ή το γράψιμο, είναι ζήτημα επιλογής ανάμεσα σε δεδομένες πιθανότητες, αλλά

στην περίπτωση της φωτογραφίας ο αριθμός των πιθανοτήτων δεν είναι πεπερασμένος, αλλά άπειρος.

– Τζων Σαρκόβσκι

Μερικές φορές έστηνα την κάμερα σε μια γωνιά του δωματίου, καθόμουν σε κάποια απόσταση από αυτήν μ' ένα τηλεχειριστήριο στο χέρι και κοιτούσα τους ανθρώπους μας, ενώ ο κ. Κάλντγουελ μιλούσε μαζί τους. Ίσως να περνούσε και μία ώρα πριν τα πρόσωπα ή οι χειρονομίες τους μας δώσουν αυτό που θέλαμε να εκφράσουμε, αλλά τη στιγμή που συνέβαινε, η σκηνή εγκλωβιζόταν σε μία πλάκα φιλμ πριν καταλάβουν τι είχε συμβεί.

– Μάργκαρετ Μπουρκ-Γουάιτ

Η φωτογραφία του Δημάρχου Γουίλλιαμ Γκέηνορ της Νέας Υόρκης τη στιγμή που πυροβολείται από ένα δολοφόνο, το 1910. Ο Δήμαρχος επιβιβαζόταν σ' ένα πλοίο αναχωρώντας για διακοπές στην Ευρώπη, όταν έφτασε ένας Αμερικανός φωτογράφος εφημερίδας. Ζήτησε από το Δήμαρχο να στηθεί για μια φωτογραφία και όπως σήκωσε την κάμερά του ακούστηκαν δύο πυροβολισμοί από το πλήθος. Μέσα στη σύγχυση ο φωτογράφος παρέμεινε ήρεμος και η φωτογραφία του πιτσιλισμένου με αίματα Δημάρχου που τρέκλιζε στα χέρια ενός βοηθού, έγινε κομμάτι της φωτογραφικής ιστορίας.

– λεζάντα στο *"Click": A Pictorial History of Photography* (1974)

Φωτογράφιζα την τουαλέτα μας, αυτόν το γυαλιστερό εμαγιέ υποδοχέα εξαιρετικής ομορφιάς... Κάθε αισθησιακή καμπύλη της "θεϊκής ανθρώπινης φιγούρας" ήταν εδώ, χωρίς τις ατέλειες. Οι Αρχαίοι Έλληνες ποτέ δεν έφτασαν σ' ένα τόσο ολοκληρωτικό επιστέγασμα του πολιτισμού τους και κατά κάποιο τρόπο μου θύμισε, σαν προοδευτική κίνηση λεπτών περιγραμμάτων, τη Νίκη της Σαμοθράκης.

– Έντουαρντ Γουέστον

Αυτή την εποχή, το καλό γούστο σε μια τεχνολογική δημοκρατία καταλήγει να μην είναι τίποτε περισσότερο από προκατάληψη γούστου. Αν όλο που κάνει η τέχνη είναι να δημιουργεί καλό ή κακό γούστο, τότε έχει αποτύχει τελείως. Στο ζήτημα της ανάλυσης του γούστου, είναι εξίσου εύκολο να επιδείξεις καλό ή κακό γούστο στο είδος ψυγείου, χαλιού ή πολυθρόνας που έχεις στο σπίτι. Αυτό που επιχειρούν τώρα οι αξιόλογοι δημιουργικοί φωτογράφοι είναι να εξυψώσουν την τέχνη πέρα από το επίπεδο του καθαρού γούστου. Η Τέχνη της Κάμερας πρέπει να είναι τελείως κενή λογικής. Το λογικό κενό πρέπει να υπάρχει εκεί ώστε ο θεατής να εφαρμόσει τη δική του λογική σ' αυτό και το έργο, στην πραγματικότητα, να φτιάχνεται μπροστά στα

μάτια του θεατή. Έτσι ώστε να γίνει άμεση αντανάκλαση της συνείδησης, της λογικής, των ηθών, της ηθικής και του γούστου του θεατή. Το έργο πρέπει να ενεργεί σαν μηχανισμός επανατροφοδότησης στο σχέδιο μοντέλου που έχει ο θεατής για τον εαυτό του.

– Λες Λέβιν ("Camera Art" από το *Studio International,* Ιούλιος/Αύγουστος 1975)

Γυναίκες και άντρες – ένα θέμα όπου είναι αδύνατον να υπάρξουν απαντήσεις. Μπορούμε να βρούμε μόνο κομματάκια, ίχνη από νύξεις. Κι αυτό το μικρό πορτφόλιο περιέχει μόνο ακατέργαστα σχέδια για το ζήτημα. Ίσως σήμερα φυτεύουμε τους σπόρους τιμιότερων σχέσεων μεταξύ γυναικών και αντρών.

– Ντουέην Μάικαλς

"Γιατί κρατάνε οι άνθρωποι φωτογραφίες;"

"Γιατί; Ο Θεός ξέρει! Γιατί κρατάνε οι άνθρωποι πράγματα – απορρίμματα – σκουπίδια, κομμάτια και κομματάκια. Τα κρατάνε – αυτό είναι όλο!"

"Μέχρι ένα σημείο συμφωνώ μαζί σου. Ορισμένοι άνθρωποι κρατάνε πράγματα. Μερικοί άνθρωποι πετούν ό,τι δεν χρειάζονται πια. Αυτό, ναι, είναι ζήτημα ιδιοσυγκρασίας. Αλλά τώρα αναφέρομαι ειδικά στις φωτογραφίες. Γιατί οι άνθρωποι κρατάνε ειδικά φωτογραφίες;"

"Όπως λέω, γιατί απλώς δεν πετάνε πράγματα. Ή αλλιώς, γιατί τους θυμίζουν – "

Ο Πουαρώ αρπάχτηκε από τα λόγια του.

"Ακριβώς. Τους θυμίζουν. Τώρα ρωτάμε ξανά, γιατί; Γιατί μια γυναίκα κρατά μια φωτογραφία του εαυτού της όταν είναι νέα; Και λέω ότι ο πρώτος λόγος είναι, ουσιαστικά, η ματαιοδοξία. Ήταν χαριτωμένο κορίτσι και κρατά μια φωτογραφία του εαυτού της να της θυμίζει τι χαριτωμένο κορίτσι ήταν. Την ενθαρρύνει όταν ο καθρέφτης της λέει δυσάρεστα πράγματα. Λέει ίσως σε μία φίλη 'αυτή ήμουν εγώ όταν ήμουν δεκαοχτώ...' και αναστενάζει... Συμφωνείς;"

"Ναι, ναι θα έλεγα ότι είναι μάλλον αλήθεια."

"Τότε αυτός είναι ο λόγος No1. Ματαιοδοξία. Τώρα ο λόγος No2. Συναίσθημα."

"Είναι το ίδιο πράγμα;"

"Όχι, όχι, όχι ακριβώς. Γιατί αυτό σε οδηγεί να διατηρείς όχι μόνο τη

δική σου αλλά και τη φωτογραφία κάποιου άλλου... Μια φωτογραφία της παντρεμένης κόρης σου –όταν ήταν παιδί, καθιστή στο χαλάκι στο τζάκι, τυλιγμένη με τούλι... Προκαλεί ταραχή στα ίδια τα θέματα καμιά φορά, αλλά στις μητέρες αρέσει να το κάνουν. Και οι γιοι και οι κόρες κρατάνε συχνά φωτογραφίες της μητέρας τους, ειδικά ας πούμε, αν η μητέρα τους έχει πεθάνει νέα. 'Αυτή ήταν η μητέρα μου όταν ήταν κορίτσι'."

"Αρχίζω να βλέπω πού το πας, Πουαρώ."

"Και υπάρχει, ίσως, μία τρίτη κατηγορία. Όχι ματαιοδοξία, όχι συναίσθημα, όχι αγάπη –ίσως μίσος– τι λες;"

"Μίσος;"

"Ναι. Για να κρατήσει ζωντανή την επιθυμία για εκδίκηση. Κάποιος που σε έχει πληγώσει –ίσως κρατούσες μια φωτογραφία για να σου το θυμίζει, δεν θα το έκανες ίσως;"

–από το *Mrs. McGinty's Dead* (1951) της Άγκαθα Κρίστυ

Νωρίτερα, το ξημέρωμα της ίδιας μέρας, η ομάδα, στην οποία είχε ανατεθεί το έργο, είχε ανακαλύψει το πτώμα του Αντόνιο Κονσελιέιρο. Βρισκόταν σε μία από τις καλύβες δίπλα στην κληματαριά. Μόλις έσκαψαν ένα ρηχό στρώμα γης, εμφανίστηκε το πτώμα τυλιγμένο σ' ένα αξιολύπητο σάβανο –ένα βρωμερό σεντόνι– πάνω στο οποίο ευσεβή χέρια είχαν στρώσει μερικά μαραμένα λουλούδια. Εκεί, βρίσκοντας ανάπαυση πάνω σε μια καλαμένια ψάθα, βρίσκονταν τα τελευταία κατάλοιπα του "διαβόητου και βάρβαρου ταραχοποιού"... Ξέθαψαν προσεκτικά το πτώμα, αυτό το πολύτιμο λείψανο –το μόνο κέρδος, τα μοναδικά λάφυρα πολέμου που είχε να προσφέρει αυτή η σύγκρουση!– παίρνοντας τις μεγαλύτερες προφυλάξεις να μη διαλυθεί... Ύστερα το φωτογράφησαν και συνέταξαν την απαραίτητη ένορκη βεβαίωση, βεβαιώνοντας την ταυτότητά του· γιατί ολόκληρο το έθνος έπρεπε να πειστεί τελείως ότι είχαμε ξεμπερδέψει επιτέλους μ' αυτό τον τρομερό εχθρό.

–από το *Rebellion in the Backlands* (1902) του Γιουκλίντες ντα Κούνια

Οι άνθρωποι σκοτώνουν ακόμη ο ένας τον άλλο, δεν έχουν καταλάβει πώς ζουν, γιατί ζουν· οι πολιτικοί αποτυγχάνουν να παρατηρήσουν ότι η γη είναι μια οντότητα, κι όμως η τηλεόραση (Telehor) έχει εφευρεθεί: ο "μακρινός θεατής" –αύριο θα μπορούμε να κοιτάμε μέσα στην καρδιά του συνανθρώπου μας, να είμαστε οπουδήποτε κι όμως να είμαστε μόνοι· εικονογραφημένα βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά, τυπώνονται σε εκατομμύρια αντίτυ-

πα. Η σαφήνεια του πραγματικού, η αλήθεια της καθημερινής περίστασης είναι εκεί για όλες τις τάξεις. ***Η οπτική υγιεινή, η υγεία του ορατού σιγά σιγά εξαπλώνεται.***

– Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ *(1925)*

Καθώς προχωρούσα βαθύτερα στο έργο μου, έγινε φανερό ότι δεν είχε καθόλου σημασία πού διάλεγα να φωτογραφήσω. Το συγκεκριμένο μέρος απλώς μου παρείχε τη δικαιολογία για να δημιουργώ... μπορείς να δεις μόνο ό,τι είσαι έτοιμος να δεις – ό,τι καθρεφτίζεται στο μυαλό σου τη συγκεκριμένη στιγμή.

– Τζωρτζ Τάις

Φωτογραφίζω για να μάθω πώς θα δείχνει κάτι φωτογραφημένο.

– Γκάρρυ Γουίνογκραντ

Τα ταξίδια της υποτροφίας Γκουγκενχάιμ ήταν σαν πολύπλοκο κυνήγι θησαυρού, όπου οι ψεύτικες ενδείξεις μπερδεύονταν με τις αληθινές. Οι φίλοι μάς έδιναν πάντοτε οδηγίες για τα αγαπημένα τους μέρη, τοπία, τους φυσικούς σχηματισμούς. Μερικές φορές αυτά τα ταξίδια είχαν ως ανταμοιβή πραγματικά βραβεία Γουέστον· άλλες φορές η σύσταση αποδεικνυόταν αποτυχία... και οδηγούσαμε μίλια ολόκληρα χωρίς αντίκρισμα. Εκείνη την εποχή είχα ήδη φτάσει στο σημείο που δεν έβρισκα ευχαρίστηση σ' ένα τοπίο αν αυτό δεν ανέσυρε τη μηχανή του Έντουαρντ και έτσι δεν ρίσκαρε πολλά όταν ακουμπούσε πίσω στο κάθισμα λέγοντάς μου "δεν κοιμάμαι, απλώς ξεκουράζω τα μάτια μου"· ήξερε πως τα δικά μου μάτια ήταν στην υπηρεσία του και πως τη στιγμή που θα εμφανιζόταν οτιδήποτε με γουεστονική όψη θα σταματούσα το αυτοκίνητο και θα τον ξυπνούσα.

– Χάρις Γουέστον (απόσπασμα από το βιβλίο του Μπεν Μάντοου, *Έντουαρντ Γουέστον: Πενήντα Χρόνια,* 1973)

Η SX–70 της Πολαρόιντ. Δεν σας αφήνει να σταματήσετε.
Ξαφνικά βλέπετε μια φωτογραφία όπου κι αν κοιτάζετε...

Τώρα πιέζετε το κόκκινο ηλεκτρικό κουμπί. Γουιρ...γουουσς....και νάτη. Βλέπετε τη φωτογραφία σας να έρχεται στη ζωή, να γίνεται πιο ζωηρή, να αποκτά λεπτομέρειες, ώσπου μερικά λεπτά αργότερα έχετε μια εκτύπωση τόσο πραγματική όσο η ίδια η ζωή. Σύντομα παίρνετε φωτογραφίες σε ριπές – κάθε 1.5 δευτερόλεπτο, τόσο γρήγορα! – καθώς αναζητάτε καινούργιες γωνίες ή κάνετε αντίγραφα επιτόπου. Η SX–70 γίνεται ένα κομμάτι σας καθώς γλιστράει μέσα από τη ζωή χωρίς κόπο...

– διαφήμιση (1975)

...αντιμετωπίζουμε τη φωτογραφία, την εικόνα στον τοίχο μας, σαν να απεικονίζεται εκεί το αντικείμενο το ίδιο (ο άνθρωπος, το τοπίο και ούτω καθεξής).

Αυτό δεν είναι αναγκαστικά έτσι. Θα μπορούσαμε εύκολα να φανταστούμε ανθρώπους που δεν έχουν τέτοια σχέση μ' αυτές τις εικόνες. Που, για παράδειγμα, θα απωθούνταν από τις φωτογραφίες, γιατί ένα πρόσωπο χωρίς χρώμα και ίσως ακόμη ένα πρόσωπο σε μικρότερες αναλογίες θα τους φαινόταν κάτι απάνθρωπο.

– Βιτγκενστάιν

Είναι μια στιγμιαία φωτογραφία από...
το τεστ καταστροφής ενός άξονα τροχού;
τον πολλαπλασιασμό ενός ιού;
το στήσιμο ενός εργαστηρίου που μπορεί να λησμονηθεί;
τη σκηνή του εγκλήματος;
το μάτι μιας πράσινης χελώνας;
το διάγραμμα πωλήσεων της περιφέρειας;
χρωμοσωματικά σφάλματα;
τη σελίδα 173 της Ανατομίας του Γκραίη;
τα αποτελέσματα ενός ηλεκτροκαρδιογραφήματος;
γραμμική μετατροπή με ράστερ;
το τρις εκατομμυριοστό γραμματόσημο των 8 σεντ με τη μορφή του Άϊζενχαουερ;
το τριχοειδές κάταγμα του τέταρτου σπονδύλου;
το αντίγραφο εκείνου του αναντικατάστατου slide 35mm;
τη νέα σας δίοδο μεγεθυμένη 13 φορές;
το μεταλλογράφημα του βαννάδιου ατσαλιού;
σμίκρυνση για μηχανικούς;
ένα μεγεθυμένο λεμφικό πρήξιμο;
τα αποτελέσματα της ηλεκτροφόρεσης;
τη χειρότερη σύγκλιση δοντιών στον κόσμο;
την καλύτερα διορθωμένη σύγκλιση δοντιών στον κόσμο;

Όπως βλέπετε από τον κατάλογο... δεν υπάρχει όριο στην κατηγορία των ειδών που οι άνθρωποι χρειάζονται να καταγράψουν. Ευτυχώς, όπως βλέπετε από τον κατάλογο των μηχανών Πολαρόιντ Λαντ παρακάτω, δεν υπάρχει σχεδόν κανένα όριο στο είδος των φωτογραφιών που μπορείτε να πάρετε. Και αφού τις παίρνετε επιτόπου, αν κάτι λείπει, μπορείτε να ξανα-

φωτογραφήσετε επιτόπου...

– διαφήμιση (1976)

Ένα αντικείμενο που μιλά για το χαμό, την καταστροφή, την εξαφάνιση αντικειμένων. Δεν μιλά για τον εαυτό του. Μιλά για άλλα πράγματα. Θα τα συμπεριλάβει;

– Τζάσπερ Τζωνς

Μπέλφαστ, Βόρεια Ιρλανδία. – Οι άνθρωποι του Μπέλφαστ αγοράζουν καρτ-ποστάλ του μαρτυρίου της πόλης τους με τις εκατοντάδες. Η πιο δημοφιλής, δείχνει ένα αγόρι να πετάει μια πέτρα σ' ένα θωρακισμένο βρετανικό αυτοκίνητο... άλλες κάρτες δείχνουν καμένα σπίτια, τμήματα στρατού σε θέση μάχης στους δρόμους της πόλης και παιδιά να παίζουν σε χαλάσματα που καπνίζουν. Κάθε κάρτα πουλιέται προς 25 σεντ περίπου, στα τρία καταστήματα των Γκάρντενερ.

"Ακόμη και σ' αυτή την τιμή, οι άνθρωποι τις αγοράζουν πέντ'-έξι μαζί κάθε φορά" είπε η Ρόουζ Ληχέην, διευθύντρια του ενός καταστήματος. Η κ. Ληχέην είπε ότι πουλήθηκαν σχεδόν 1.000 κάρτες σε τέσσερις μέρες.

Αφού το Μπέλφαστ έχει λίγους τουρίστες, είπε, οι περισσότεροι από τους αγοραστές είναι ντόπιοι, κυρίως νέοι που τις θέλουν για "ενθύμιο".

Ο Νηλ Σόουκρος, ένας άντρας από το Μπέλφαστ, αγόρασε δύο πλήρεις σειρές από κάρτες και εξήγησε: "Νομίζω πως είναι ενδιαφέροντα ενθύμια της εποχής και θέλω τα δύο παιδιά μου να τις έχουν όταν μεγαλώσουν."

"Οι κάρτες είναι καλές για τους ανθρώπους", είπε ο Άλαν Γκάρντενερ, ο διευθυντής της αλυσίδας καταστημάτων. "Πολλοί άνθρωποι στο Μπέλφαστ προσπαθούν να αντεπεξέλθουν στην κατάσταση κλείνοντας τα μάτια και υποκρινόμενοι πως δεν υπάρχει. Ίσως κάτι σαν αυτό τους ταρακουνήσει ώστε να ξαναρχίσουν να βλέπουν."

"Χάσαμε πολλά χρήματα με τις φασαρίες, τα καταστήματά μας βομβαρδίστηκαν και κάηκαν" πρόσθεσε ο κ. Γκάρντενερ. "Αν μπορούμε να κερδίσουμε και λίγα χρήματα από τις φασαρίες, θα 'ναι μια χαρά."

– από τους *New York Times,* 29 Οκτωβρίου 1974 ("Οι καρτ–ποστάλ από τις συγκρούσεις του Μπέλφαστ είναι μπεστ–σέλλερ εκεί")

Η φωτογραφία είναι ένα εργαλείο για να ασχολείσαι με πράγματα τα οποία ο καθένας ξέρει, αλλά δεν προσέχει. Οι φωτογραφίες μου έχουν την πρόθεση να αναπαραστήσουν κάτι που δεν βλέπετε.

– Έμμετ Γκάουεν

Η κάμερα είναι ένας ρευστός τρόπος να έρθεις σε επαφή μ' αυτή την άλλη πραγματικότητα.

– Τζέρρυ Ούλσμαν

Όσβιεσιμ, Πολωνία. -- Περίπου τριάντα χρόνια μετά το κλείσιμο του στρατοπέδου συγκέντρωσης του Άουσβιτς, ο τρόμος που πλανιόταν στον τόπο φαίνεται να έχει μειωθεί από τις προθήκες με τα σουβενίρ, τα σήματα της Πέπσι-Κόλα και την ατμόσφαιρα τουριστικού θεάματος.

Παρά την παγερή φθινοπωρινή βροχή, χιλιάδες Πολωνοί και μερικοί ξένοι επισκέπτονται το Άουσβιτς κάθε μέρα. Οι πιο πολλοί φοράνε ρούχα της μόδας και είναι προφανώς αρκετά νέοι για να θυμούνται το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Συνωστίζονται στα πρώην κελιά, στους θαλάμους αερίων και στα κρεματόρια, κοιτάζοντας με ενδιαφέρον μακάβρια εκθέματα όπως μια μεγάλη προθήκη γεμάτη ανθρώπινες τρίχες που οι S.S. χρησιμοποιούσαν για να κάνουν ρουχισμό... Στις προθήκες με τα σουβενίρ, οι επισκέπτες μπορούν να επιλέξουν καρφίτσες του Άουσβιτς στα πολωνικά ή γερμανικά, καρτ-ποστάλ που δείχνουν θαλάμους αερίων και κρεματόρια ή ακόμη στυλογράφους ενθύμια από το Άουσβιτς, που αν τους κρατήσεις ψηλά στο φως, αποκαλύπτουν σχετικές εικόνες.

– από τους *New York Times,* 3 Νοεμβρίου 1974,
("Στο Άουσβιτς, μια παράφωνη ατμόσφαιρα τουρισμού")

Τα media έχουν υποκαταστήσει από μόνα τους τον παλαιότερο κόσμο. Ακόμη κι αν επιθυμούσαμε να επανακτήσουμε αυτό τον παλαιότερο κόσμο, μπορούμε να το κάνουμε μόνο με μια εντατική μελέτη των τρόπων με τους οποίους τα media τον έχουν καταπιεί.

– Μάρσαλ Μακ Λούαν

...Πολλοί από τους επισκέπτες ήταν από την επαρχία και ορισμένοι, αμάθητοι στους τρόπους της πόλης, άπλωσαν εφημερίδες στην άσφαλτο από την άλλη μεριά της τάφρου του παλατιού, ξετύλιξαν το σπιτικό τους φαγητό και τα τσόπστικς και έτρωγαν εκεί καθιστοί, κουβεντιάζοντας, ενώ ο κόσμος τους έκανε χώρο. Ο γιαπωνέζικος εθισμός στα φωτογραφικά στιγμιότυπα απέκτησε πυρετώδη ρυθμό, παίρνοντας ώθηση από το αυγουστιάτικο φόντο των κήπων του παλατιού. Κρίνοντας από το συνεχές κλικ των φωτοφρακτών, όχι μόνο ο κάθε παρευρισκόμενος, αλλά επίσης κάθε φύλλο και λόγχη

χορταριού πρέπει τώρα να έχει καταγραφεί σε φιλμ, από όλες τις πλευρές.

– από τους *New York Times*, 3 Μαΐου 1977 ("Η Ιαπωνία απολαμβάνει τρεις αργίες της 'Χρυσής Εβδομάδας' κάνοντας επταήμερες διακοπές από τη δουλειά")

Φωτογραφίζω πάντοτε νοερά το καθετί, σαν εξάσκηση.

– Μάινορ Γουάιτ

Οι δαγκερροτυπίες όλων των πραγμάτων έχουν διαφυλαχτεί... τα αποτυπώματα από οτιδήποτε ζωντανό, απλωμένα στις ετερόκλητες ζώνες του άπειρου χώρου.

– Έρνεστ Ρενάν

Αυτοί οι άνθρωποι ξαναζούν στις εκτυπώσεις τόσο έντονα, όσο όταν είχαν συλληφθεί οι εικόνες τους στις παλιές ξηρές πλάκες, πριν από εξήντα χρόνια... Βαδίζω στα δρομάκια τους, στέκομαι στα δωμάτιά τους, τα υπόστεγα και τα εργαστήρια, κοιτάζω μέσα κι έξω από τα παράθυρά τους. Κι αυτοί με τη σειρά τους φαίνονται να έχουν επίγνωση της παρουσίας μου.

– Άνσελ Άνταμς

(από τον Πρόλογο στο *Jacob Riis: Photographer & Citizen*, 1974)

Έτσι στη φωτογραφική μηχανή βρίσκουμε το πιο αξιόπιστο βοήθημα για το ξεκίνημα της αντικειμενικής όρασης. Ο καθένας θα είναι υποχρεωμένος να δει αυτό που είναι οπτικά αληθινό, εξηγείται με τους δικούς του όρους, είναι αντικειμενικό, προτού φτάσει σε κάποια πιθανή υποκειμενική θέση. Αυτό θα καταργήσει το συσχετιστικό σύμπλεγμα εικονογραφίας και φαντασίας, που είχε μείνει αξεπέραστο για αιώνες και που είχε εντυπωθεί στην όρασή μας από τους μεγάλους ζωγράφους.

Έχουμε – μετά από εκατό χρόνια φωτογραφίας και δύο δεκαετίες κινηματογράφου – εμπλουτιστεί πάρα πολύ από αυτή την άποψη. **Μπορούμε να πούμε πως βλέπουμε τον κόσμο με τελείως διαφορετικά μάτια.** Παρ' όλ' αυτά, το συνολικό αποτέλεσμα μέχρι σήμερα ισοδυναμεί με κάτι περισσότερο από το επίτευγμα μιας εικαστικής εγκυκλοπαίδειας. Αυτό δεν είναι αρκετό. Θέλουμε να παράγουμε συστηματικά, αφού είναι σημαντικό για τη ζωή να δημιουργήσουμε καινούργιες σχέσεις.

– Λάζλο Μοχόλυ-Νάγκυ (1925)

Όποιος γνωρίζει την αξία της οικογενειακής στοργής στις χαμηλότερες τάξεις και έχει δει αραδιασμένα τα μικρά πορτραίτα πάνω από το τζάκι του εργάτη... θα νιώθει ίσως όπως εγώ, ότι στην καταπολέμηση των κοινωνικών και βιομηχανικών τάσεων που υπονομεύουν κάθε μέρα την υγιέστερη οικογενειακή στοργή, η φωτογραφία των έξι πενών κάνει περισσότερα για τους φτωχούς από όλους τους φιλάνθρωπους του κόσμου.

– *McMillan Magazine* (Λονδίνο), Σεπτέμβριος 1871

Ποιος, κατά τη δική του γνώμη, θα είχε λόγο να αγοράσει μια στιγμιαία κινηματογραφική κάμερα; Ο κ. Λαντ είπε πως βλέπει τη νοικοκυρά σαν μια καλή προοπτική. "Το μόνο που έχει να κάνει είναι να σκοπεύσει με την κάμερα, να πατήσει το κουμπί του φωτοφράκτη και μέσα σε λεπτά να ξαναζήσει τη χαριτωμένη στιγμή του παιδιού της ή ίσως του γενέθλιου πάρτι. Μετά, υπάρχει ο μεγάλος αριθμός ανθρώπων που προτιμούν τις εικόνες από τον εξοπλισμό. Οι φίλοι του γκολφ και του τένις θα μπορούν να αξιολογούν τις ταλαντεύσεις τους σε στιγμιαίο ριπλέι· η βιομηχανία, τα σχολεία και άλλοι χώροι όπου το στιγμιαίο ριπλέι σε συνδυασμό με τον εύχρηστο εξοπλισμό θα ήταν μεγάλη βοήθεια... Τα σύνορα της Πολαβίζιον είναι τόσο πλατιά όσο η φαντασία σας. Δεν υπάρχει τέλος στις εφαρμογές που θα βρεθούν γι' αυτήν και τις μελλοντικές κάμερες Πολαβίζιον."

– από τους *New York Times,* 8 Μαΐου 1977
("Μια παρουσίαση των νέων Στιγμιαίων Ταινιών της Πολαρόιντ")

Οι περισσότεροι σύγχρονοι αναπαραγωγοί της ζωής, συμπεριλαμβάνοντας ακόμη και την κάμερα, στην πραγματικότητα την απαρνούνται. Καταπίνουμε το κακό, πνιγόμαστε στο καλό.

– Γουάλλας Στήβενς

Ο πόλεμος με έσπρωξε, σαν στρατιώτη, στην καρδιά μιας μηχανικής ατμόσφαιρας. Εκεί ανακάλυψα την ομορφιά του τμηματικού. Ένιωσα μια νέα πραγματικότητα στη λεπτομέρεια μιας μηχανής, στο κοινό αντικείμενο. Προσπάθησα να βρω την πλαστική αξία αυτών των τμημάτων στη σύγχρονη ζωή μας. Τα ανακάλυψα ξανά στην οθόνη, στα κλόουζ–απ των αντικειμένων που με εντυπωσίασαν και με επηρέασαν.

– Φερνάν Λεζέ (1923)

575.20 **τομείς της φωτογραφίας**
αεροφωτογραφία, φωτογραφία από αέρος
αστροφωτογραφία
γλυπτογραφία
ηλιοφωτογραφία
κινηματογραφία
κινηματοφωτομικρογραφία
κυστοφωτογραφία
μακροφωτογραφία
μικροφωτογραφία
ουρανοφωτογραφία
πυροφωτογραφία
ραδιογραφία
ραδιοφωτογραφία
σκιαγραφία
στροβοσκοπική φωτογραφία
τηλεφωτογραφία
υπέρυθρη φωτογραφία
χρονοφωτογραφία
χρωμοφωτογραφία
φασματοηλιογραφία
φασματοφωτογραφία
φωνοφωτογραφία
φωτογραμμετρία
φωτογραφία ακτίνων X
φωτογραφία με κρυμμένη κάμερα
φωτογραφία μινιατούρα
φωτομικρογραφία
φωτοτοπογραφία
φωτοτυπία
φωτοτυπογραφία
φωτοφασματοηλιογραφία

– από το Roget's International Thesaurus, Τρίτη Έκδοση

Το βάρος των λέξεων. Το σοκ των φωτογραφιών.

– *Paris–Match,* διαφήμιση

4 Ιουνίου 1857. – Είδα σήμερα, στο ξενοδοχείο Ντρουό, την πρώτη πώληση φωτογραφιών. Όλα γίνονται μαύρα αυτό τον αιώνα και η φωτογραφία μοιάζει με το μαύρο πανί των πραγμάτων.



15 Νοεμβρίου 1861. – Μερικές φορές πιστεύω πως θα έρθει η μέρα που όλα τα σύγχρονα έθνη θα λατρέψουν ένα είδος αμερικανικού θεού, έναν θεό που θα έχει ζήσει σαν άνθρωπος και για τον οποίο πολλά θα έχουν γραφεί στον καθημερινό τύπο: εικόνες αυτού του θεού θα στηθούν στις εκκλησίες, όχι όπως μπορεί να τον πλάσει η φαντασία κάθε μεμονωμένου ζωγράφου, όχι τυλιγμένο στο χιτώνα της Βερονίκης, αλλά στερεωμένο μια για πάντα από τη φωτογραφία. Ναι, οραματίζομαι ένα φωτογραφημένο θεό, που θα φοράει γυαλιά.

– από το *Journal* των Εντμόντ και Ζυλ ντε Γκονκούρ

Την Άνοιξη του 1921, δύο αυτόματες φωτογραφικές μηχανές, που είχαν προσφάτως εφευρεθεί στο εξωτερικό, εγκαταστάθηκαν στην Πράγα. Αναπαρήγαγαν έξι ή δέκα ή και περισσότερες εκφωτίσεις του ίδιου προσώπου σε ένα μόνο χαρτί.

Πηγαίνοντας με μια τέτοια σειρά φωτογραφιών στον Κάφκα του είπα εύθυμα: "Για κάνα δυο κορόνες μπορεί κανείς να φωτογραφηθεί από κάθε γωνία. Η συσκευή είναι ένα μηχανικό Γνώθι Σαυτόν."

"Θέλεις να πεις Παρεξήγησε Σαυτόν" είπε ο Κάφκα, με ένα αδρό χαμόγελο.

"Τι εννοείς; Η κάμερα δεν μπορεί να πει ψέματα" διαμαρτυρήθηκα.

"Ποιος σου το είπε αυτό;" ο Κάφκα έγειρε το κεφάλι προς τον ώμο του. "Η φωτογραφία συγκεντρώνει το μάτι κάποιου στο επιφανειακό. Γι' αυτόν το λόγο, συγκαλύπτει την κρυμμένη ζωή που αχνοφέγγει μέσα από τα περιγράμματα των πραγμάτων σαν παιχνίδι φωτός και σκιάς. Δεν μπορεί να το συλλάβει αυτό κανείς, ακόμη και με τον οξύτερο φακό. Πρέπει να ψηλαφήσεις γι' αυτό με το συναίσθημα... Αυτή η αυτόματη κάμερα δεν πολλαπλασιάζει τα μάτια του ανθρώπου, απλώς προσφέρει μια φανταστικά απλοποιημένη άποψη του ματιού της μύγας."

– από το *Conversations with Kafka (Κουβεντιάζοντας με τον Κάφκα)*
του Γκουστάβ Γιανούς

Η ζωή είναι πάντα παρούσα στην επιδερμίδα του σώματός του: η ζωτικότητα έτοιμη να συμπιεστεί ολόκληρη για να στερεωθεί η στιγμή, στην

καταγραφή ενός αμυδρού βαριεστημένου χαμόγελου, μιας σύσπασης του χεριού, του φευγαλέου περάσματος του ήλιου μέσα από τα σύννεφα. Και κανένα εργαλείο, εκτός από την κάμερα, δεν είναι ικανό να προκαλέσει τη σύμπτωση τόσο περίπλοκων εφήμερων αντιδράσεων και να εκφράσει την πλήρη μαγεία της στιγμής. Κανένα χέρι δεν μπορεί να την εκφράσει, γιατί το μυαλό δεν μπορεί να συγκρατήσει την αμετάλλαχτη αλήθεια μιας στιγμής, ικανό χρονικό διάστημα ώστε να επιτρέψει στα αργά δάχτυλα να καταγράψουν μεγάλες ποσότητες από σχετικές λεπτομέρειες. Μάταια προσπάθησαν οι ιμπρεσσιονιστές να επιτύχουν καταγραφές τέτοιου είδους. Γιατί, συνειδητά ή ασυνείδητα, αυτό που αγωνίζονταν να καταδείξουν με τη δράση του φωτός ήταν η αλήθεια των στιγμών· ο ιμπρεσσιονισμός αναζητούσε πάντα να στερεώσει το θαύμα τού εδώ, τού τώρα. Αλλά η στιγμιαία δράση του φωτός τους ξέφευγε ενώ ήταν απασχολημένοι με αναλύσεις· και η "εντύπωσή" τους, συνήθως παραμένει μια σειρά από εντυπώσεις οι οποίες παρατίθενται η μία πάνω στην άλλη. Ο Στήγκλιτζ είχε καλύτερη καθοδήγηση. Στράφηκε απευθείας στο όργανο που ήταν φτιαγμένο γι' αυτόν.

– Πωλ Ρόζενφελντ

Η κάμερα είναι το εργαλείο μου. Μέσω αυτής δίνω νόημα σε οτιδήποτε γύρω μου.

– Αντρέ Κερτέζ

Διπλό ισοστάθμισμα ή η μέθοδος ισοσταθμίσματος που επαληθεύεται διπλά από μόνη της

Με τη Δαγκερροτυπία ο καθένας θα είναι σε θέση να έχει το πορτραίτο του –παλαιότερα μπορούσαν μόνο οι επιφανείς· και την ίδια ώρα όλα γίνονται για να φαινόμαστε όλοι ακριβώς ίδιοι –έτσι, θα χρειαζόμαστε συνολικά μόνο ένα πορτραίτο.

– Κίρκεγκαρντ (1854)

Φωτογράφησε το καλειδοσκόπιο.

– Γουίλλιαμ Χ. Φοξ Τάλμποτ
(σημείωση με ημερομηνία 18 Φεβρουαρίου 1839)

ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Η Susan Sontag είναι η συγγραφέας δύο μυθιστορημάτων, *Ο Ευεργέτης* και *Το Εργαλείο του Θανάτου*, ενός τόμου από σύντομες ιστορίες, *Εγώ Και Τα Λοιπά*, και αρκετών συλλογών από δοκίμια, στα οποία περιλαμβάνεται και το *Περί Φωτογραφίας*, το οποίο κέρδισε το 1977 το Βραβείο για το Εθνικό Βιβλίο του Κύκλου Κριτικών. Ζει στη Νέα Υόρκη.

ΒΙΒΛΙΑ ΤΗΣ SUSAN SONTAG

ΜΥΘΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ

THE BENEFACTOR *(Ο ΕΥΕΡΓΕΤΗΣ)*
DEATH KIT *(ΤΑ ΣΥΝΕΡΓΑ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ)*
I, ETCETERA *(ΕΓΩ, ΚΑΙ ΤΑ ΛΟΙΠΑ)*

ΔΟΚΙΜΙΑ

AGAINST INTERPRETATION
(ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ)
STYLES ON RADICAL WILL
(ΤΑ ΕΙΔΗ ΤΗΣ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΙΚΗΣ ΘΕΛΗΣΗΣ)
ON PHOTOGRAPHY
(ΠΕΡΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ)
ILLNESS AS METAPHOR
(Η ΑΣΘΕΝΕΙΑ ΩΣ ΜΕΤΑΦΟΡΑ)
UNDER THE SIGN OF SATURN
(ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΟ ΣΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΚΡΟΝΟΥ)

ΣΕΝΑΡΙΑ

DUET FOR CANNIBALS *(ΝΤΟΥΕΤΟ ΓΙΑ ΚΑΝΝΙΒΑΛΟΥΣ)*
BROTHER CARL *(ΑΔΕΛΦΟΣ ΚΑΡΛ)*

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΑΥΤΟ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΠΟΥ ΠΡΟΚΕΙΤΑΙ ΝΑ ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΟΥΝ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ "ΦΩΤΟ*γράφος*". ΤΗ ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΙΧΕ Ο ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΖΙΜΑΣ, ΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΕΚΑΝΕ Ο ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, ΤΗ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ Ο ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΑΚΑΣ ΚΑΙ Η ΕΥΔΟΞΙΑ ΚΑΤΡΑΝΤΣΙΩΤΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ Η ΕΥΑ ΚΟΥΤΡΑ. ΤΙΤΛΟΣ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ "ON PHOTOGRAPHY".

ΤΙ ΕΓΡΑΨΕ Ο ΔΙΕΘΝΗΣ ΤΥΠΟΣ ΓΙΑ ΑΥΤΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΗΣ SUSAN SONTAG

"Μια λαμπρή ανάλυση των θεμελιωδών αλλαγών που επέφεραν οι φωτογραφικές εικόνες στον τρόπο που βλέπουμε τον κόσμο και τους εαυτούς μας τα τελευταία 140 χρόνια."

- *Washington Post Book World*

"Κάθε σελίδα του βιβλίου *Περί Φωτογραφίας* θέτει σημαντικά και ενδιαφέροντα ερωτήματα σχετικά με το αντικείμενο και μάλιστα με τον καλύτερο τρόπο."

- *New York Times Book Review*

"Η Susan Sontag έγραψε ένα βιβλίο μεγάλης σπουδαιότητας και πρωτοτυπίας".

- John Berger

"Λίγες φωτογραφίες αξίζουν χίλιες λέξεις αν προέρχονται από τη Susan Sontag."

- Robert Hughes, *Time*

"Μετά τη Sontag, η φωτογραφία θα πρέπει να γράφεται όχι μόνο ως δύναμη στις τέχνες, αλλά ως ισχύς μέσα στη φύση και στο πεπρωμένο της παγκόσμιας κοινωνίας μας."

- *Newsweek*

Η δαγκεροτυπία του εξωφύλλου τραβήχτηκε γύρω στο 1850 από ανώνυμο Αμερικανό φωτογράφο. Ανήκει στη Συλλογή της Virginia Cuthbert Elliott στο Buffalo της πολιτείας της Νέας Υόρκης.

ISBN 960 - 85120 - 3 - 4